

LES IMAGES

dans l'Œuvre de Corneille



THÈSE

POUR LE

DOCTORAT ÈS-LETTRES

PRÉSENTÉE PAR

Roger CRETIN

Professeur au Collège de Dinan



CAEN
A. OLIVIER, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
34, RUE DEMOLOMBE, 34

—
1927

Les Images dans l'Œuvre de Corneille

LES IMAGES

dans l'Œuvre de Corneille



THÈSE

POUR LE

DOCTORAT ÈS-LETTRES

PRÉSENTÉE PAR

Roger CRETIN

Professeur au Collège de Dinan



CAEN

A. OLIVIER, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

34, RUE DEMOLOMBE, 34

—

1927



INTRODUCTION

L'étude des images, quand il s'agit d'un auteur du XVII^e siècle, peut sembler n'offrir qu'un intérêt secondaire.

Pour la critique, la plupart des métaphores classiques, consacrées à la fois par l'estampille des grammairiens et par un usage aussi général que constant, intéressent surtout l'histoire de la langue et ne peuvent fournir que de rares et vagues renseignements sur la personnalité des écrivains.

« Quant à l'image, écrit M. Lanson, lorsqu'on la cherche
« — ce qui est rare, — on ne la veut pas, comme nous,
« neuve, personnelle, manifestant la réaction unique d'un
« tempérament singulier dans une circonstance singulière.
« On la cherche, au contraire, consacrée, traditionnelle,
« connue, en quelque sorte conventionnelle et hiérogly-
« phique de façon qu'elle ait un sens aussi distinct, défini
« et commun, que l'expression propre. » (1)

La censure de Malherbe et de Vaugelas guettait d'ailleurs, nous dit M. Brunot, ceux qui auraient tenté des combinaisons originales de mots reçus.

« Il me paraît inexact de répéter, comme on l'a dit si
« souvent, que si les réformateurs ont détruit la liberté de
« faire des mots, ils ont laissé subsister le droit de combiner

(1) Lanson, *Art de la Prose*, p. 97. M. Lanson parle ici de la *prose* et du style « Louis XIV ». La citation ne vaut donc pas absolument pour Corneille, mais elle formule pourtant un jugement *général* sur les images du XVII^e siècle.

« ceux qui existaient... Là aussi, ils posaient en règle qu'il
« fallait se servir du matériel existant, sauf des cas excep-
« tionnels. » (1)

Il serait dangereux d'interpréter d'une manière trop absolue, de pareils textes. Mais s'ils ne prétendent point, que l'expression banale érigée en dogme ait dominé le XVII^e siècle, ils signifient, tout au moins, que les écrivains classiques ont dû user habituellement de métaphores conventionnelles prises dans le « matériel existant ».

Cette croyance conduit à faire deux parts dans les métaphores des auteurs classiques : la plus large, celle des clichés que l'on néglige dans l'étude du style ; l'autre — et elle est souvent fort mince — celle des métaphores reconnues originales.

Cette distinction si tranchée entre les images neuves et les métaphores stéréotypées pose un important problème d'une manière qui le rend pratiquement insoluble.

On nous demande en effet d'admettre qu'un écrivain de génie préfère habituellement la métaphore banale à l'image personnelle. On peut invoquer comme explication ou comme excuse, l'état de la langue au XVII^e siècle, les doctrines littéraires de l'époque, l'influence des milieux, on n'empêchera pas l'esprit de se révolter contre un semblable paradoxe. Qu'un poète comme Corneille néglige l'image au profit du sens propre, de l'expression directe, ce serait à la rigueur possible. Mais qu'il adopte tous les clichés ; qu'on rencontre dans ses vers, « à peine une ou deux métaphores tellement consacrées par l'usage, qu'à vrai dire, elles n'en sont plus » (2), cela contredit tellement l'idée que nous nous faisons de l'écrivain et du style, que nous nous refusons à croire qu'une pareille négation de l'art d'écrire ait

(1) Brunot. Histoire de la langue française. Tome III, 242,

(2) Brunetière. Etudes critiques, 6^e série, p. 145,

été admise, à quelque époque que ce soit. Corneille ne l'a pas acceptée :

« Si l'on remarque des concordances (1) dans mes vers,
« qu'on ne les prenne pas pour des larcins. Je n'y en ai
« point laissé que j'aye connues, et j'ai toujours cru que
« pour belle que fut une pensée, tomber en soupçon de la
« tenir d'un autre, c'est l'acheter plus qu'elle ne vaut; de
« sorte qu'en l'état que je donne cette pièce au public » —
il s'agit de Clitandre — « je pense n'avoir rien de commun
« avec la plupart des écrivains modernes qu'un peu de
« vanité que je témoigne ici (2). » — Une note de Thomas
Corneille commentant un texte de Vaugelas est également
fort intéressante. L'auteur des « Remarques » avait écrit :
« La plus grande de toutes les erreurs en matière d'écrire,
« est de croire, comme font plusieurs, qu'il ne faut pas
« écrire comme l'on parle... Non seulement en notre lan-
« gue, mais en toutes les langues du monde, on ne saurait
« bien parler ny bien escrire qu'avec les phrases usitées,
« et la diction qui a cours parmy les honnêtes gens, et qui
« se trouve dans les bons autheurs ». (3)

M. Brunot regarde ces lignes comme la négation de toute indépendance en matière d'expression (4) ; de fait cette obligation de ne se servir que des « phrases usitées » réduirait à néant l'inspiration personnelle. Mais la glose de Thomas Corneille restreint singulièrement la portée de ce texte. « Il est certain, dit-il, que beaucoup de personnes
« qui s'expliquent assez bien dans la conversation font de
« méchantes *lettres*, parce qu'ils croient qu'il faut escrire
« autrement que l'on ne parle. Il n'y a rien de si dangereux

(1) Rencontres d'idées ou d'expressions. Marty-Laveaux, t. I, p. 264.

(2) Préface de Clitandre, t. I, p. 264.

(3) Vaugelas. Remarques sur la langue française, t. II, 289.

(4) Histoire de la langue française, III, 242.

« que de vouloir donner dans les belles phrases... *Mais cela ne regarde que les simples lettres car, pour les ouvrages que l'on voudrait donner au public, je ne crois pas qu'il y ait personne qui en entreprenne, sans s'estre au moins formé quelque style* (1) ».

Le frère de notre auteur a peut-être trahi Vaugelas ; M. Brunot nous offre peut-être l'exacte interprétation de la remarque précitée : là n'est pas pour nous la question. Il nous suffit de constater que les deux Corneille ont proclamé chacun dans sa sphère, la nécessité du style original.

Et pourtant, il y a un fait indéniable : Corneille n'imagine que fort peu de rapports nouveaux entre les choses et les idées ; chez lui, outre les flammes, les traits et les chaînes, on retrouve tous les symboles favoris du XVII^e siècle : les rocs et les tempêtes, les ports et les naufrages, les remparts et les assauts sans parler des jougs, des freins, des pièges, des miroirs, des balances, de tous ces accessoires métaphoriques qui passaient alors de main en main (2).

Il a puisé abondamment dans « ces magasins remplis de phrases de tous prix », dont parle Vaugelas (3). Aucun de nos grands classiques n'a fait un usage plus large et plus constant des lieux communs métaphoriques. Est-ce incompatible avec l'originalité ? nous ne le pensons pas : le problème, disions-nous plus haut, a été mal posé.

Jamais en effet le style et la langue n'ont été plus confondus par les critiques ; il est juste de dire, d'ailleurs, que jamais leurs frontières n'ont été plus indécises et plus flottantes.

Que faut-il entendre au juste par métaphore consacrée,

(1) Vaugelas. Remarques, II, 290.

(2) La même remarque vaut bien plus encore pour Racine. Cf. F. Schürmeyer: Vergleich und Metapher in den Dramen Racine's, p. 9.

(3) Vaugelas : Remarques, t. II, p. 290.

conventionnelle? Faute de l'avoir défini nettement, on s'est engagé, nous l'avons dit, dans une impasse. La première erreur fut d'imputer au style des images qui ne relèvent évidemment que de la langue. Ce fut celle de d'Aubignac, de Voltaire et après eux, de tous ceux qui ont cru rencontrer une métaphore, chaque fois qu'ils trouvaient dans un vers le mot « flamme » ou le mot « trait... »

D'Aubignac critique ainsi cette expression de Sertorius :

... Sa première flamme en haine convertie.

VI, 371, Sert. 162.

« Est-ce une métaphore achevée? L'un des termes est « physique et naturel, et l'autre moral, et l'art ne souffre « point que l'on puisse joindre ensemble des choses de « deux ordres si différents. La flamme se peut éteindre, et « ne laisser que de la cendre froide, et l'amour peut se « changer en haine; mais comment se peut faire cette con- « version de flamme en haine? (1) »

Est-il besoin de dire que le mot n'est ici qu'un synonyme noble de passion? Il n'est nullement employé au figuré et ne recouvre pas plus une image sensible que ne le font nos mots « ardeur » et « chaleur » quand nous disons « travailler avec « ardeur » ou « discuter avec chaleur. » Ces termes pris dans ces acceptions sont des images mortes, des mots aussi abstraits que l'expression psychologique correspondante. M. Bally dénonce l'erreur de ceux qui dans « cela me touche » voient une image tactile (2). Sans compter avec M. Hermann Arendt l'adjectif « indomptable » parmi les métaphores inspirées à Corneille par les animaux et leur dressage, on a souvent pris le change quand on a étudié le

(1) D'Aubignac. Seconde dissertation concernant le poème dramatique. Paris, 1663, p. 88 et 89.

(2) Bally stylistique, t. I, 190.

style du poète et on a voulu voir des « figures » banales, là où il n'y avait que l'emploi courant du *vocabulaire* poétique

Nous reconnaissons toutefois, que la nature de ces termes incessamment ballottés entre le sens propre et le sens figuré exige, pour être bien comprise, une attention toujours en éveil. Il suffit en effet, que l'écrivain se souvienne de leur sens concret primitif, pour que la métaphore apparaisse et que par suite, le cliché devienne possible. Mais là encore que de degrés !

Une métaphore comme celle-ci :

Si Rome savait de quels feux vous brûlez.

V. 518. Nicomède, 157.

n'appartient-elle pas encore entièrement à la langue du temps ? N'est-ce pas une expression toute faite comme ces locutions que nous employons couramment sans aucune intention esthétique : « Une maigre compensation », « une parole blessante (1) ». Dès lors, est-il permis de la compter parmi les clichés ? Son caractère figuré était à peine perceptible pour les contemporains ; il est au contraire vivement senti par nous. La locution en effet n'a pas obtenu droit de cité dans la langue du XX^e siècle ; elle nous est trop peu familière pour que nous puissions oublier son origine métaphorique. Aussi recevons-nous, chaque fois que nous la rencontrons, le choc d'une image que la répétition rend banale (2).

(1) M. Bally à qui nous empruntons ces exemples, appelle ces images : images affectives. « *Il y a, dit-il, impression produite ; on a le vague sentiment d'une image ; c'est une sorte de résidu affectif qui sauve l'image et l'empêche de s'écrouler dans l'abs-traction* » T. I, 194. Mais pour lui, ces images ne sont pas des « *faits de style* » ; elles appartiennent au contraire à la stylistique parce qu'il y voit « *l'emploi naturel d'un moyen d'expression.* » T. I, p. 189.

(2) Le phénomène inverse est plus fréquent. Des images senties avec intensité au XVII^e siècle sont, pour nous, absolument mortes :

Au contraire, quand Corneille écrit dans *Mélite* :

Ne soyez plus de glace à qui brûle pour vous.

I, 152, *Mél.*, 196.

il cherche un effet de style; il réalise une intention esthétique. L'antithèse redonne aux mots « glace » et « brûle » une valeur symbolique. Le vers renferme donc une double métaphore, mais ces métaphores ainsi accouplées, étaient déjà, quand parut *Mélite*, de la dernière banalité. Nous avons là un type caractérisé d'image conventionnelle, un cliché. Ce mot dont on a abusé ne convient en somme qu'aux expressions figurées banales encore senties comme images, et qui ont été employées par l'écrivain pour obtenir un effet de style, si minime soit-il.

Dans la métaphore suivante, il est encore question de feu et de glace; le feu désigne encore l'Amour :

De ce mourant amour les ardeurs ramassées,
Jettent un feu plus vif dans nos veines glacées.

VI, 522. *Sophonisbe*, 1197.

N'est-il pas évident qu'ici le symbole usé est rajeuni, que l'image conventionnelle, remaniée par l'imagination du poète, est redevenue sensible, concrète, évocatrice ?

Pour nous résumer, les expressions du XVII^e siècle que l'on désigne couramment sous le nom d'images conventionnelles, sont tantôt des mots ou des locutions employées au propre par les auteurs et comprises à tort au figuré, par nous; tantôt des métaphores réellement conventionnelles

telles sont par exemple les métaphores d'origine précieuse comme « *perdre son sérieux; faire figure dans le monde.* » Ce manque d'accord entre ce qu'on peut appeler l'émission et la réception des images constitue la grande difficulté de cette étude et l'on ne saurait dire quelle prudence, un écart de trois siècles impose dans l'interprétation.

et banales; tantôt enfin des images courantes, remaniées par les écrivains, suivant la nature propre de leur imagination. Les images de la seconde catégorie sont, nous le répétons, les seules, auxquelles convienne le nom de « clichés » ou de métaphores conventionnelles. Elles occupent ainsi une place aussi déterminée que restreinte entre les expressions toutes faites de la langue poétique et les images provenant, à des degrés divers, de la création individuelle (1).

Les images conventionnelles ont en général deux qualités qui assurent leur succès et leur rapide propagation: elles sont simples et fortes. Simples: leur compréhension est très réduite, leur extension est par suite considérable et cela les rend d'un emploi facile en toutes circonstances. C'est une sorte de schéma énonçant la plupart du temps un fait connu et indiscutable: le navire est sur mer agité par les flots, la tempête survient, il rentre au port ou sombre; le ciel était serein, les nuages s'accumulent, l'éclair brille, la foudre tombe et écrase; le trait est décoché et il blesse; le piège est tendu: on y tombe, telles sont les très simples histoires que nous content, sans variantes les métaphores conventionnelles du XVII^e siècle.

Ces images ont de plus, en elles, une force réelle: à tout propos se déchainent dans un dialogue, dans une lettre, dans un madrigal, des séries de cataclysmes métaphoriques. Il n'est question que d'orages, de tempêtes, de chutes, de

(1) Il est évident que dans cette étude nous nous sommes surtout attachés aux métaphores qui appartiennent au style de Corneille. Nous ne nous sommes point interdit, toutefois, d'en citer certaines qu'il a transportées telles quelles de la langue du temps dans ses vers. — Ce sont surtout des expressions proverbiales. — Outre qu'elles donnent au style une couleur particulière, elles peuvent indiquer où allaient les préférences du poète. Enfin, en citant quelques métaphores qui se trouvent être très près des clichés courants, nous avons voulu parfois permettre de mesurer l'effort de Corneille dans la recherche de l'originalité.

guerres, de blessures, d'embrasement, de déluges. Que toutes ces hyperboles aient laissé les contemporains très calmes, qu'elles nous soient parfaitement indifférentes, cela ne fait aucun doute. Il n'en reste pas moins qu'elles ont été, à l'origine, des images extrêmement violentes et qu'on ne les a retenues et transmises que parce qu'elles avaient puissamment ébranlé la sensibilité. L'usage sans doute a presque effacé leurs couleurs ou leurs traits; mais cet usage et cette usure prouvent justement leur valeur expressive : les chemins battus ne sont tels, que pour s'être trouvés les meilleurs à l'origine.

Au XVII^e siècle, beaucoup firent passer ces clichés dans leur style, sans les retoucher. « Que l'on se figure un atelier typographique où les casses, organismes géants, contiennent non pas des mots entiers mais des phrases; ce sera l'image de certains cerveaux (1). » Il était commode d'extraire de ces casses l'idée à la fois et l'image, mais l'une et l'autre valaient exactement l'effort qu'elles coûtaient et l'oubli venait vite recouvrir les œuvres ainsi composées. Mais on ne se résigne pas à la banalité continue; les médiocres s'efforcent parfois de s'arracher de l'ornière et les meilleurs en sortent dès qu'ils s'y engagent. Si donc les grands classiques n'essayèrent point de briser le vieux moule de la métaphore traditionnelle — ils en appréciaient la justesse et la force — ils s'efforcèrent tous de lui redonner une forme artistique. Ils poursuivirent l'originalité sur des routes différentes. Nous avons essayé dans cette étude d'indiquer celles que Corneille a suivies.

Nous donnons en note quelques citations de poètes du XVII^e siècle qui suffiront, croyons-nous, à montrer dans quelles directions on a cherché, avant Corneille, en même temps que lui, la métaphore originale. Ces citations ne

(1) Remy de Gourmont. *Esthétique de la langue française*, p. 282.

sont que des repères. Nous avons cherché seulement à grouper quelques textes qui nous apportent parfois, avec l'image cliché, telle que nous l'avons définie, quelques-uns des remaniements dont elle fut l'objet de la part des contemporains. Le travail personnel de notre auteur sur cette même image sera, par simple comparaison, précise et plus facile dès lors, à analyser.

Il va de soi que l'ordre chronologique des pièces n'a pas été suivi dans notre exposition. Nous avons, autant que cela a été possible, confondu nos chapitres avec les diverses catégories de sensations. Si l'on admet que Corneille a rajeuni des images banales, il ne l'a pu faire qu'en les ramenant plus ou moins à la sensation primitive, au concret, car le concret est la jeunesse des images. Des souvenirs de sensations l'ont guidé, même à son insu, dans les modifications qu'il a fait subir aux métaphores courantes. Il n'est nullement nécessaire en effet que l'imagination travaille d'après nature, sur les données immédiates des sens pour que le caractère particulier de son action se révèle (1). Les retouches que l'artiste fait subir à l'ébauche d'un élève sont aussi précieuses pour déterminer la nature de son inspiration que pourrait l'être la composition d'une œuvre complètement originale.

Ce désir de commencer notre analyse le plus près possible de la sensation (2) nous a conduit à donner au mot « image » son sens le plus large. Nous avons uni l'étude des images directes, visions des formes, des mouvements, à l'étude des images métaphoriques, comparaisons abrégées.

(1) « Michelet ou Flaubert ont puisé en des écritures antérieures des visions aussi intenses que celles qu'auraient pu leur donner le spectacle des mœurs et des tragédies de jadis ». R. de Gourmont. *Esth. de la langue française*, p. 294.

(2) « Une bonne analyse des procédés naturels du style commencerait à la sensation pour aboutir à l'idée pure ». R. de Gourmont. *Du Style*, p. 20.

gées. Les vers pittoresques nous renseignent plus vite et mieux que les métaphores, sur la nature d'une imagination poétique, aussi les trouvera-t-on souvent en tête de nos chapitres. Pour la même raison, nous n'avons pas cru devoir négliger les renseignements que nous apportent sur la sensibilité plastique de Corneille, les « desseins » et les « décorations » d'Andromède et de la Toison d'Or (1).

Nous avons groupé à part les images directement inspirées par une traduction latine ou espagnole. Sans doute Corneille ne traduit pas servilement, mais on ne peut quand même traiter en métaphores originales ces images acquises où le poète s'efforce souvent — il s'en vante — d'imiter le mieux possible son modèle.

On trouvera également, rangées à part, les métaphores d'origine précieuse. Leur importance et leur nombre méritaient qu'on les examinât séparément. Enfin, dans nos derniers chapitres nous étudierons la nature de l'image cornélienne ; nous tenterons la synthèse de tous les caractères particuliers que l'analyse nous aura fait découvrir au cours de notre étude. Nous essaierons enfin de préciser le rôle que les images ont joué dans son œuvre.

Ce sera la conclusion logique d'une enquête que nous avons conduite avec conscience, sinon toujours avec bonheur.

(1) « On trouve là, en décors d'opéra, quelques tableaux d'un pittoresque qui porte la signature du grand Corneille ». P. Dorbec. La sensibilité plastique et picturale dans la littérature du XVII^e siècle. Revue histoire litt., année 1919, p. 375.

CHAPITRE PREMIER

LES IMAGES TRADUITES

L'Imitation

En abordant la traduction de l'Imitation de Jésus-Christ, la plus importante de toutes celles qu'il a entreprises, Corneille, s'effaçant devant A Kempis, proclamait sa résolution de n'être pour le vieil auteur qu'un pieux interprète.

« Ce n'est ici qu'une traduction fidèle où j'ai tâché de conserver le caractère et la simplicité de l'Auteur. »

Corneille, Imitation de J.-C. Avis au lecteur,
T. VIII, p. 8.

S'il faut en croire Jules Lemaître, le traducteur de l'Imitation aurait complètement échoué dans son dessein : *« Jamais, dit le critique, on ne vit pareil écart entre l'esprit et le tempérament d'un écrivain et celui de son traducteur. De cette sorte de népen-thès mystique qu'insinue en nous goutte à goutte, verset par verset, le charme monotone de ces murmurantes leçons de détachement, de déliement, d'ou-*

bli du monde..., rien n'est resté dans les vers drus, robustes, musclés et ronflants du superbe poète » (1). Nous n'avons pas à discuter ici cette appréciation : disons pourtant que le critique nous semble s'être mépris sur la vraie nature de l'Imitation. Personne ne fut moins mystique que Corneille, nous en convenons volontiers. Il pouvait toutefois tenter et réussir une traduction d'A Kempis, parce que Thomas A Kempis (2) n'est pas un mystique.

Rien, dans la théologie catholique, n'est plus distinct que la mystique et l'ascétisme. La première comprend tous les phénomènes extraordinaires de la vie spirituelle, les états privilégiés de l'âme. Son idéal, c'est la « *vie unitive* » où l'âme dès ici-bas se fond dans la divinité.

L'ascétisme, au contraire, sans s'inquiéter de ces voies singulières, s'efforce de guider les âmes dans ce qu'on pourrait appeler les chemins battus du salut. Il enseigne à tous le principe fondamental de la morale chrétienne : quitter la créature pour aller à Dieu. Il apporte ensuite une méthode de détachement progressif, car son objet, c'est la « *vie purgative* ». Les auteurs ascétiques — et cela a pu parfois donner le change sur leurs intentions — ne s'interdisent pourtant ni les effusions du cœur, ni l'étalage complaisant de la misère humaine. Mais, qu'on y

(1) Petit de Julleville. Histoire de la langue et de la littérature française. T. IV, p. 321.

(2) Un article du P. Léonce de Grandmaison, paru dans le N° des Etudes du 5 mars 1925, p. 532, semble bien clore la vieille discussion sur l'auteur de l'Imitation, en établissant, d'une manière qui paraît irréfutable, les titres de Thomas a Kempis à la paternité de l'œuvre.

prenne garde, il n'y a là ni quiétisme, ni romantisme. Parfois, pour soutenir le courage de l'église militante, ils laissent entrevoir un coin du ciel, ils vantent les délices de l'amour divin, mais ce n'est pour eux qu'un moyen. De même, s'ils insistent volontiers sur les peines de cette vie, ils ne s'attendent pas, ils ne retirent du spectacle du monde aucune mélancolie — le mot n'a pas de sens pour un chrétien — ; ils ne décrivent la misère de la chair, l'instabilité du bonheur, l'injustice des hommes que pour provoquer le dégoût de la terre et l'appétit du ciel. Ils restent donc, même quand ils semblent s'abandonner quelque peu au lyrisme, essentiellement pratiques. En définissant le livre ascétique, nous avons défini l'Imitation. Pour l'Eglise, meilleur juge en l'occurrence que quiconque, la vraie nature de l'Imitation n'a jamais fait aucun doute (1).

(1) Pour Corneille non plus « *J'espère qu'on trouvera celui-ci (l'effort du poète) dans une raisonnable médiocrité, et telle que demande une morale chrétienne qui a pour but d'instruire* ». T. VIII, p. 9.

Saint-Amant n'a vu également dans l'Imitation qu'un manuel de vie purgative :

*« L'homme de l'homme ainsi purgé,
S'en estimera moins qu'un vil amas de poudre. »*

(Stances à M. Corneille sur son Imitation. II, 104).

Pour lui, nul n'était mieux désigné pour cette traduction que notre poète :

*De si hauts sentiments
Veulent moins le poète et plus le philosophe ;
Mais je sais bien aussi qu'à leurs graves leçons
Ton luth seul pouvait plaire en cent dignes façons.*

(Saint-Amant, II, 100).

Si elle a vulgarisé ce texte, c'est justement parce qu'il n'avait rien de mystique.

Nous nous sommes un peu longuement arrêtés à préciser le caractère de l'ouvrage, parce qu'il y a, entre les images d'un texte mystique et celles d'un traité ascétique, des différences considérables.

Le mystique va d'instinct à la comparaison, à la métaphore pour traduire ces accents que « *l'oreille de l'homme n'a point entendus* ». Sa pensée ne consent point à s'enfermer dans le mot propre : n'éclaterait-il pas, d'ailleurs, sous la poussée de l'infini qu'elle voudrait y enclore ? Aussi, chez eux, la métaphore règne jusque dans le titre : le « *Château intérieur* », la « *Montée au mont Carmel* » (1), la « *Nuit obscure de l'Ame* » (2), l'« *Orloge de Sapience* » (3).

Les images sont, au contraire, rares et brèves dans les traités d'ascétisme. Elles n'y ont qu'un rôle accessoire, celui qu'on leur donne dans tous les ouvrages didactiques où elles aident à l'intelligence de la pensée. Thomas A Kempis ne leur demande pas d'autres services. Ses métaphores courtes et relativement peu nombreuses sont, de plus, très simples et nullement lyriques. Ajoutons que sans se mettre en peine de « *chatouiller les sens* » en leur offrant des lignes harmonieuses et des couleurs agréables, il emploie surtout des métaphores tirées du mouvement, de la résistance et de l'effort. Les images de l'Imitation sont, pour la plupart, des images motrices, sensiblement analogues pour le fond à celles que nous retrouverons dans le théâtre

(1) De Sainte Thérèse d'Avila.

(2) De Saint Jean de la Croix.

(3) Du Bienheureux Suzo.

de Corneille et, d'une manière générale, dans le style figuré du xvii^e siècle. A Kempis prodigue les métaphores guerrières : l'Imitation pourrait aussi justement s'appeler le « Combat Spirituel ».

« *Certa tanquam miles bonus* », dit-elle au chrétien (1).

Ainsi tu dois, mon fils, t'apprêter au combat ;
Ainsi tu dois combattre en courageux soldat.

VIII, 296. Im. III, 771.

L'ennemi, c'est le vieil homme, si difficile à vaincre : « *Adhuc concupiscit fortiter contra spiritum, bella movet intestina, nec regnum animæ patitur esse quietum* ».

Ce vieil esclave mal dompté
Emeut une guerre intestine,
Pousse contre l'esprit un orgueil empesté,
Et ne veut point souffrir que l'âme le domine.

VIII, 439. Im. III, 1657.

Corneille a traduit « *concupiscit* » par une image aussi exacte que puissante, en même temps qu'il transportait avec bonheur en français le latinisme « *bella movere* ».

La terre est le champ de bataille : « *Relictus sum pauper et exsul in terra hostili, ubi bella quotidiana* ».

Tu sais que je languis abandonné sur terre
Aux cruelles fureurs d'une implacable guerre,
Où toujours je me trouve en pays ennemi.

VIII, 498. Im. III, 4903.

(1) Saint Paul écrivait déjà (2^e à Timothée, 4) : « *Bonum certamen certavi* ».

La patience est le bouclier : « *Si ergo non uteris undique scuto patientiæ, non eris diu sine vulnere* ».

Mais il te faut surtout l'écu de patience
Qui te dérobe entier aux pointes de leurs traits.

Que de tous côtés il te couvre,
Sans que par art ni force il puisse être enfoncé ;
Autrement, tiens-toi sûr que pour peu qu'il s'entr'ouvre,
Tu te verras soudain percé.

VIII, 440. Im. III, 3687.

Dieu est l'allié du chrétien et combat avec lui contre les tentations :

« *Emitte sagittas tuas et conturbentur omnes phantasix inimici* ».

Précipite sur eux la grêle de tes dards ;
Rend-les à leur néant d'un seul de tes regards,
Et renvoie aux enfers, comme souverain maître,
Ces fantômes impurs que leur prince fait naître.

VIII, 500. Im., 4943.

Le soldat aguerri par l'épreuve recevra la couronne céleste :

« *Hæc probant Christi tironem ; hæc fabricant cœlestem coronam* ».

C'est par de tels sentiers qu'enfin la patience
A la haute vertu guide un nouveau soldat ;
C'est par cette fâcheuse et rude expérience
Qu'il trouve un diadème au sortir du combat.

VIII, 442 et 3. Im. III, 3733.

N'est-ce pas le style d'une proclamation qui résonne dans cette exhortation :

« *Et rex noster, ingreditur ante nos, qui pugnabit pro nobis. Sequamur viriliter, nemo metuat terrores ;*

simus parati mori fortiter in bello ; nec inferamus crimen gloriæ nostræ, ut fugiamus a cruce ».

Corneille ne trahira ni la pensée ni la forme de son texte en écrivant :

Pourrions-nous reculer en voyant notre roi,
Les armes à la main, commencer la conquête ?
Il combattra pour nous, il est à notre tête ;
Suivons avec ardeur, n'ayons aucun effroi ;
Soyons prêts de mourir dans ce champ de victoire
Que lui-même a teint de son sang :
La retraite est un crime, et qui sort de son rang
Souille et trahit toute sa gloire.

VIII, 557. Im. III, 6133.

« *Soliloque et oraison de Rodrigue* » (1) s'exclame Jules Lemaître ; si l'on veut ; mais le traducteur est-il seul responsable ? Corneille, nous l'avouons, renforce encore dans ses vers le caractère martial de ces images, mais A Kempis l'y invite souvent.

Le traducteur, il est vrai, introduit parfois une image guerrière que le texte ne semble pas réclamer :

« *Tentatione pulsante, ad propria redeunt* ».

Il traduira « *redeunt* » par une expression tactique, d'ailleurs expressive :

Mais la tentation marche à peine vers eux
Qu'ils font retraite vers eux-mêmes.

VIII, 450. Im. III, 3890.

« *Carnalium turba* » devient :

Un damnable escadron de sentiments honteux

VIII, 500. Im. III, 4935.

(1) Histoire de la langue et de la littérature française. Petit de Julleville, p. 322, tome IV.

La croix, dit l'Imitation, est le guide qui conduit au ciel : suivons-là, sans jamais retourner en arrière, avec Jésus comme compagnon :

« *CruX est dux paradisi. Inceptum est, retro abire non licet, nec relinquere oportet. Eia, fratres, pergamus simul, Jesus erit nobiscum* ».

Dans la traduction française, cette croix devient une bannière qu'on ne peut abandonner sans déshonneur ; il la faut suivre, comme une troupe suit son drapeau, au pas cadencé :

Quand on a commencé d'en suivre la bannière

Il ne faut plus en désister,

Et l'on devient infâme à la vouloir quitter,

Ou faire deux pas en arrière.

Mes frères, marchons donc sous cet heureux drapeau ;
Marchons d'un même pas, Jésus sera des nôtres.

VIII, 556-557. Im. III, 6121.

Sans doute, cela n'est point la lettre du texte, mais qui oserait accuser Corneille de pécher contre l'esprit ?

Un peu plus loin, n'est-il pas encore excusable de traduire « *dux* » par « *capitaine* ? »

« *Erit adjutor noster, qui est dux noster et præcessor* ».

Il marche devant nous, et sera notre appui ;

Comme il est notre capitaine.

VIII, 557. Im. III, 6131.

Il y a en effet dans les versets de l'Imitation une force latente, un appel à l'action qui justifie ce déploiement de métaphores guerrières. Ces termes exprimant le mouvement : — *redeunt, retro abire, pergamus, præcessor* — (ou l'effort) *pulsante, adjutor* —

se transposent d'eux-mêmes, dès qu'on veut les préciser, en style militaire.

Sans doute, on voit fréquemment Corneille ajouter au texte sentencieux de l'auteur une image ou une comparaison inspirée du combat. Si l'on peut regretter qu'il se soit engagé trop avant dans cette voie, il a cette excuse de l'avoir trouvée ouverte dans son texte.

A côté de ces figures empruntées à la guerre, Corneille, dans Thomas A Kempis, en retrouvait d'autres qui lui étaient aussi familières. Marche, course, voyage, ascension et chute, feux et flammes, autant de sources communes où le ^{xvii}^e siècle après l'Imitation était venu puiser ses métaphores.

Pour gagner la vie éternelle, il faut s'engager avec décision dans le chemin du salut :

« *Pro modica præbenda longa via curritur : pro æterna vita, a multis vix pes semel a terra levatur* ».

Pour un malheureux titre on s'épuise d'haleine,
On gravit sur les monts, on s'abandonne aux flots,
Et, pour gagner au ciel un éternel repos,
On ne lève le pied qu'à regret, qu'avec peine.

VIII, 269. Im. III, 197.

Dans ce voyage, s'appuyer sur la créature c'est aller à une chute certaine :

« *Qui adhæret creaturæ cadet cum labili* ».

La traduction dilue ce texte concentré et néglige, par contre, le mot imagé « *labilis* », glissant.

Qui de la créature embrasse les appas,
Trébuchera comme elle, et suivra pas à pas
D'un si fragile appui le débris infaillible.

VIII, 210. Im. II, 684.

La croix est la compagne de route du chrétien :
« *Crux ergo semper parata est, et ubique te expectat. Non potes effugere, ubicumque curreris* ».

La croix t'attend partout, et partout suit tes pas :
Fuis-la de tous côtés, et cours où tu voudras,
Tu n'éviteras point sa rencontre assurée.

VIII, 247. Im. II, 1468.

Un mot suffit parfois à Corneille pour y attacher une large image : « *Sis verus Hæbreus* », conseille l'imitation, quitte le monde comme les hébreux quittèrent l'Egypte. La formule concise réveille chez le traducteur le souvenir de l'histoire vagabonde d'Israël, et un reflet de l'Exode illumine ses vers :

Tu quitteras l'Egypte en véritable Hébreu,
Qu'à travers les déserts la colonne de feu
Guide, sans s'égarer, vers la terre promise.

VIII, 453. Im. III, 3949.

L'image poétique suggère en même temps une idée nouvelle, celle de la grâce, guide du chrétien.

Ailleurs, le poète traduit scrupuleusement et cette fidélité reçoit sa récompense : la tournure latine transportée dans le français donne en effet à l'expression une originalité remarquable :

« *Expandam coram te prata scripturarum ; et dilatato corde currere incipies viam mandatorum meorum* ».

J'ouvrirai devant toi le pré des Ecritures,
Afin qu'à cœur ouvert tes saints ravissements
Y courent le sentier de mes commandements.

VIII, 523. Im. III, 5425.

Le voyage vers le ciel est en même temps une

ascension. Le chemin du ciel est escarpé : de plus, le poids de la chair attache l'âme à la terre.

« *Ferebatur totum desiderium eorum sursum ad mansura et invisibilia, ne amore visibilium traherentur ad infima* ».

Tout leur cœur s'y portait et s'élevant sans cesse
Vers leurs invisibles appas,
Il empêchait la chair de s'en rendre maîtresse
Et de la ravalier trop bas.

VIII, 135. Im. I, 1872

La pratique des vertus chrétiennes peut seule élever l'homme vers Dieu :

« *Duabus alis homo sublevatur a terrenis, simplicitate scilicet, et puritate* ».

Pour t'élever de terre, homme, il te faut deux ailes,
La pureté du cœur et la simplicité :
Elles te porteront avec facilité
Jusqu'à l'abîme heureux des clartés éternelles.

VIII, 195 et 196. Im. II, 401.

Soutenu par elles et par la grâce divine il ne verra plus son essor brisé :

« *Et mirum valde quod sic repente sublevor, et tam benigne a te complector, qui proprio pondere semper ad ima feror* ».

Merveille, que de ces bas lieux,
Elevé tout à coup au dessus du tonnerre,
Je vole ainsi jusques aux cieux,
Moi que mon propre poids rabat toujours en terre !

VIII, 307. Im. III, 1000.

Corneille qui a traduit avec un peu trop de pompe « *sublevor* », a, par contre, oublié l'idée « *a te com-*

plector », pourtant essentielle. Il va la retrouver ailleurs, enveloppée cette fois dans une poétique image :

« *Discant non alis suis volare, sed sub pennis meis sperare* » (1).

Afin que n'espérant rien d'eux
Et ne prétendant plus voler que sous mes ailes.

VIII, 301. Im. III, 872.

Privé de cet appui, le vol ambitieux de l'âme présumptueuse retombe :

« *Facti sunt inopes, et viles relictī, qui in cœlum posuerunt nidum sibi* ».

La traduction détourne gauchement l'image jugée sans doute trop familière :

Et leur vol rencontre un arrêt
Qui les rejette au rang des âmes les plus basses

VIII, 301. Im. III, 867.

Alors l'âme enfoncée dans la matière élève vers Dieu une prière ardente que Corneille traduit à coup d'antithèses, par des verbes énergiques :

« *Et eripe me de luto, ut non infigar, non perma-
neam dejectus usquequaque* ».

Tire moi de la fange où ma chute m'engage ;
De ce borbier épais arrache ton image ;
Que par mon propre poids je n'y reste enfoncé ;
Fais que je me relève aussitôt que je tombe ;
Fais que si l'on m'abat, jamais je ne succombe ;
Fais que je ne sois point tout à fait terrassé.

VIII, 363. Im. III, 2127.

(1) C'est une réminiscence du Ps. XC : *Scapulis suis obumbrabit tibi et sub pennis ejus sperabis*.

Le feu, qui va devenir au xvii^e siècle le symbole banal de l'amour, est dans l'Imitation l'image de la charité et du zèle :

« *Sicut vivax flamma et ardens facula, sursum erumpit, secureque pertransit* ».

C'est d'une vive flamme une heureuse étincelle,
Qui pour se réunir à sa source immortelle,
Au travers de la nue et de l'obscurité
Jusqu'au plus haut des cieux s'échappe en sûreté.

VIII, 285. Im. III, 537.

L'amplification est moins heureuse dans le passage suivant : on y sent la « bourre » :

« *Ad quotidianum profectum non accendimur : ideo frigidi et tepidi remanemus* ».

Nous aidons mal au feu qu'allume la vertu ;
Et bien loin de tâcher qu'une chaleur si belle
Prenne de jour en jour une force nouvelle,
Nous laissons attiédir son impuissante ardeur,
Qui de tepidité dégénère en froidure.

VIII, 71. Im. I, 689.

Dieu est la « lumière incréée », mais l'éclat de sa gloire ne nous parvient que réfléchi par ses œuvres, miroirs de sa toute-puissance :

« *Lucet quidem sanctis perpetua claritate splendida ; sed non nisi a longe, et per speculum, peregrinantibus in terra* ».

Il luit, il luit déjà mais sa vive lumière
Aux seuls hôtes du ciel se fait voir toute entière,
Il n'en tombe sur nous que des rayons voilés ;
L'éloignement confond ou dissipe l'image
De ce qui s'en échappe au travers d'un nuage,

Et tout ce qu'à nos yeux il est permis d'en voir,
Ce sont traits réfléchis qu'en répand un miroir.

VIII, 497. Im. III, 4861.

La traduction peu sembler une paraphrase ; elle reste pourtant le développement explicatif d'une image complexe, trop rapidement, peut-être, esquissée dans l'original.

Nous retrouverons ces images de lumière et d'éclat dans le théâtre de Corneille, où elles sont appliquées à la gloire des rois et aux clartés de l'esprit.

De même, le navire jouet des flots, qui de tout temps a fourni aux poètes des comparaisons et des métaphores, symbolise dans l'imitation l'âme du chrétien en butte aux tentations ou au déchainement de la passion :

« *Sicut navis sine gubernaculo hinc et inde a fluctibus impellitur, ita homo remissus, et suum propositum deserens, varie tentatur* ».

Telle qu'un vaisseau sans timon,
Le jouet des fureurs de l'onde,
Une âme lâche dans le monde
Flotte à la merci du démon ;
Et tous ces bons propos qu'à toute heure elle quitte
L'abandonnent aux vents dont sa fureur l'agite.

VIII, 83, Im. I, 898.

La construction du dernier vers est assez équivoque : « sa fureur » se rapporte à démon ; le sens l'exige. Corneille avait d'ailleurs écrit dans l'édition de 1651 :

Et la laisse exposée aux vents dont il l'agite.

VIII, 83. 2 Var.

Faut-il ajouter à cette liste d'images que le xvii^e siècle adoptera, la fameuse pesée métaphorique dont Corneille fera un si fréquent usage ?

« *Si etiam futuras inferni sive purgatorii pœnas cordialiter perpenderes...* »

Si ton cœur chaque jour mettait dans la balance
Ou le purgatoire ou l'enfer...

VIII, 128. Im. I, 1753.

La porte que l'on ferme et que l'on ouvre tant de fois dans le style figuré de 1630 :

« *Claude sensualitatis tuæ ostia* ».

Prends-y garde, mon âme, et ferme bien la porte
Aux plaisirs que tes sens refusent de bannir.

VIII, 260. Im. III, 31.

Les larmes qui lavent les péchés, comme au xvii^e siècle le sang lave les affronts :

« *Ibi invenit fluentia lacrymarum, quibus singulis noctibus se lavet* ».

Pour se purifier elle y trouve des larmes,
Par qui tous ses défauts sont lavés chaque nuit.

VIII, 119. Im. I, 1567.

Les écrivains classiques ne feront encore que reprendre à l'Imitation (1) la métaphore :

« *Ad radicem securim ponamus* ».

L'âme, de ses défauts saintement indignée,
Doit jusqu'à la racine enfoncer la cognée,
Et ne saurait jouir d'une profonde paix,
A moins que d'arracher jusques à ses souhaits.

VIII, 73. Im. I, 718.

(1) Elle l'avait elle-même empruntée à l'Evangile : « *Jam enim securis ad radicem arborum posita est.* » Math. III, 10.

L'Imitation offre avec le xvii^e siècle une autre ressemblance, négative celle-là : la rareté du pittoresque. Les grands tableaux que l'imagination monastique savait pourtant enluminer de couleurs vives y sont à peine ébauchés. Le jugement dernier, les peines subies par les damnés, tous les dogmes terribles qui ont fait trembler le moyen âge, restent pour A. Kempis des dogmes et ne deviennent pas des visions. Son « enfer » est d'un dessin ferme sans doute, mais la description y reste sobre, presque schématique :

*« Ibi acediosi ardentibus stimulis pungentur,
Et gulosi ingenti siti ac fame cruciabuntur.
Ibi luxuriosi, et voluptatum amatores, ardenti pice et
[foetide sulphure perfundentur.
Et sicut furiosi canes, præ dolore invidiosi ululabunt »*

A travers ce jardin des supplices il guide rapidement son lecteur vers cette conclusion dogmatique : « *Nullum vitium erit quod suum proprium cruciatum non habebit* ». Le dogme lui-même fait aussitôt place à la morale : « *Esto... dolens pro peccatis tuis, ut in die judicii securus sis cum beatis.* » C'est la marche habituelle de ce qu'on pourrait appeler la démonstration ascétique.

Les lourds alexandrins de Corneille empâtent les lignes de cette eau-forte :

Dans un profond sommeil la paresse enfoncée,
D'aiguillons enflammés s'y trouvera pressée,
Et les cœurs que charmaient sa molle oisiveté
Gémiront sans repos toute l'éternité.

L'ivrogne et le gourmand recevront leurs supplices
Du souvenir amer de leurs chères délices,
Et ces repas traînés jusques au lendemain
Mèleront leur idée aux rages de la faim.

Les sales voluptés, dans le milieu d'un gouffre
Parmi les puanteurs de la poix et du soufre,
Laisseront occuper aux plus cruels tourments
Les lieux les plus flattés de leurs chatouillements.

L'envieux, qui verra du plus creux de l'abîme
Le ciel ouvert aux saints et fermé pour son crime,
D'autant plus furieux, hurlera de douleur
Pour leur félicité plus que pour son malheur.

VIII, 156. Im. I, 2310.

Il est difficile d'être moins pittoresque : la vision pourtant naît du sujet même, mais elle ne parvient pas à se préciser.

La description du jugement dernier qui, dans l'Imitation, suit celle de l'enfer, ne contient que ce détail concret :

« *Tunc splendet habitus vilis, et obtenebrescet vestis subtilis. Tunc plus laudabitur pauperculum domicilium, quam deauratum palatium* ».

Les lambeaux mal tissus de la robe grossière
Des plus brillants habits terniront la lumière ;
Et les princes verront les chaumes préférés
Au faite ambitieux de leurs palais dorés.

VIII, 159. Im. I, 2370.

Il semble que ce prêtre n'ait vu la nature qu'à travers la Bible : les comparaisons qu'il emprunte aux plantes et aux arbres se retrouvent dans les livres saints :

« *Quia terra sum inanis et vacua* (1) dit-il de l'âme abandonnée de Dieu :

(1) Cf. Math. XIII, v. 5 et 6.

Je suis cette terre sans fruit,
Dont la stérilité, sous une épaisse nuit,
N'enfante que chardons, que ronces et qu'épines.

VIII, 390. Im. III, 2680.

Il se souvient encore de l'évangile quand, avant
Pascal, il compare l'homme à un roseau (1) :

« *Nec innitatis super calamum ventosum* ».

Ne mets point ton espoir sur un frêle roseau
Qui penche au gré du vent, qui branle au gré de l'eau.

VIII, 211 et 12. Im. II, 719.

Corneille a traduit en poète.

C'est la parabole du figuier stérile (2) qui suggère
cette métaphore :

« *Quid sum sine ea, (la grâce) nisi aridum lignum,
et stipes inutilis ad ejiciendum ?* »

Sans elle je ne suis qu'un arbre infortuné,
Une souche inutile, un tronc déraciné,
Qui n'est bon qu'à jeter aux flammes.

VIII, 552. Im. III, 6033.

Les diverses manifestations de l'activité humaine
ne fournissent à T. A. Kempis que des images rares
et générales : sans doute, il fait en deux endroits
allusion au travail du fer :

« *Sicut ferrum missum in ignem amittit rubiginem
et totum candens efficitur, sic homo integre ad Deum
se convertens, a torpore exuitur, et in novum homi-
nem transmutatur* ».

(1) Cf. Luc. VII, v. 24.

(2) Ou encore ce texte de Saint Mathieu : « *Omnis arbor, quæ
non facit fructum bonum excidetur, et in ignem mittetur* ». Math.
VIII, v. 19.

On regrette pour la traduction la disparition du mot expressif : « *transmutatur* ».

.. Vois comme le fer, par le feu dérouillé,
Prend une couleur vive au milieu de la flamme :
D'un plein retour vers Dieu c'est là le vrai tableau ;
Son feu sait dissiper les pesanteurs de l'âme,
Et faire du vieil homme un homme tout nouveau.

VIII, 197. Im. II, 446.

« *Quantum deservit tribulatio ad rubiginem vitiorum purgandam* ».

.. Combien est puissante à dérouiller le vice (1)

L'aigreur des tribulations.

VIII, 519. Im. III, 5333.

On peut voir, dans ce qui suit, une métaphore inspirée par le jardinage :

« *Illi exterius rigant ; sed tu foecunditatem donas* ».

Il s'agit des prédicateurs. Corneille l'a traduite de fort près :

Ils n'arrosent sans toi que les dehors de l'âme.

VIII, 264. Im. III, 107.

Mais ces images plus particulières sont rares ; le chanoine allemand n'a nullement l'imagination d'un

(1) « Dérouiller le vice » pour signifier enlever la rouille du vice, le déraciner de l'âme, pourrait paraître une création de Corneille mais Ronsard avait dit auparavant, en parlant de l'Amour :

« *Celuy vous dérouilla la honte de jeunesse*. ».

(Godefroy. Lexique, page CX, note). Il est évident qu'il y a ici traduction audacieuse d'une image latine et non véritable création d'expression.

saint François de Sales qui se promène à travers le monde pour y cueillir des comparaisons curieuses. Il se contente le plus souvent de métaphores générales, assez peu caractérisées, qui se prêtent à l'expression d'idées diverses. Par là encore il rejoint les écrivains classiques. Il en diffère en ce qu'il donne asile dans son style à des mots roturiers, voire même à des mots « bas ».

Corneille qui n'a pas reculé quand il s'est agi de traduire « *stercora* » par fumier :

Il prend pour du fumier les choses de la terre.

VIII, 48. Im. I, 306.

et « *immunda* » par « saletés » :

— Et n'imputant qu'à lui toutes les saletés

VIII, 294. Im. III, 731.

Corneille n'a pas osé appeler le cochon par son nom. On lit en effet dans l'Imitation :

« *Et qui comedebant panem angelorum, vidi siliquis delectari porcerum* ».

J'ai vu, écrit le traducteur,

....les sales rebuts des plus vils animaux

Plaire à leur mauvais goût après le pain des anges.

VIII, 334. Im. III, 1550.

Faut-il regretter la disparition de cette « *brutalité si belle ?* » (1) La perte n'est pas si grande qu'on le suppose, car le mot négligé par Corneille n'a pas la force qu'à première vue on pourrait lui prêter. Il n'y a dans cette image que le rappel d'une parabole

(1) M. Souriau : Evolution du vers français au XVII^e, p. 191.

évangélique (1). Ce n'est point une invective puissante, mais l'application ingénieuse à la morale d'un verset de l'Écriture.

Thomas A. Kempis, en effet, est avant tout moraliste et ses images ne sont le plus souvent que des paraboles réduites, qui enveloppent un conseil ou un précepte. C'est dire qu'elles procèdent de l'intelligence plus que du sentiment.

Les idées trouvent en elles un corps matériel ; la pensée s'y engage comme dans des chemins plus courts qui lui évitent les circuits imposés par l'expression propre. En un mot, ce style figuré est un style utilitaire : l'imagination y sert toujours d'appui à la raison.

Au xvii^e siècle, lorsqu'après l'exubérante fantaisie de la Renaissance, on bridera de nouveau l'image pour la diriger vers les mêmes buts, le style figuré français retrouvera ces qualités de force un peu tendue, de clarté un peu trop égale, qui distinguent les métaphores de l'Imitation. Les écrivains classiques, curieux comme A. Kempis de la vie intérieure, retourneront à ses symboles : la raison et la conscience parlent en effet un langage presque immuable (2) et la psychologie cornélienne se sentira à l'aise dans ces vieilles images qui ont fait leurs preuves. La doctrine de Corneille ne diffère de l'ascétisme que par le but final qu'elle assigne à l'effort volontaire : il est beau de se vaincre dit le poète ; la cou-

(1) L'enfant prodigue : *Cupiebat implere ventrem suum de siliquis quas porci manducabant*. Luc XV, 16.

(2) En psychologie, trouver une image nouvelle, c'est le plus souvent découvrir un état nouveau de l'âme, éclairer un coin jusqu'alors obscur de la conscience : c'est pourquoi les images originales y sont si rares. Tout le système intuitioniste de Bergson repose sur des images neuves.

ronne céleste attend le vainqueur, ajoute l'Imitation. Le chrétien fidèle et le héros cornélien ont le même but immédiat : la maîtrise de soi ; ils emploient pour y parvenir le même moyen : l'effort volontaire ; ils ont à surmonter le même obstacle : la passion. Comment s'étonner de ce qu'ils se rencontrent souvent dans l'expression.

Corneille n'a donc point, en suivant son auteur, découvert des sources nouvelles d'images. Souvent, toutefois, la pensée chrétienne sublime ou profonde a été pour lui l'occasion d'une métaphore saisissante. Nous retrouverons au cours de cette étude ces images qui ne sont pas, directement du moins, venues du texte latin.

A côté de ces métaphores d'expression, les strophes françaises renferment de nombreuses images « ornementales », des « grâces » (1) que le poète prête à Thomas A. Kempis. Le zélé traducteur parle même de lui faire recevoir de force les agréments qu'il a méprisés (2). Vandalisme ! s'exclame-t-on. Certes, Corneille est bien de son temps, de ce ^{xvii}^e siècle qui ne supportait l'art gothique qu'enjolivé de festons et de bas-reliefs en stuc. Mais c'est pour lui une question de probité littéraire, cet « embellissement » qu'on lui reproche. Il fait une version de prose en vers, et la poésie ne va point sans un somptueux cortège de figures. Si donc le texte monacal, qui semble avoir fait vœu de pauvreté, supporte mal les ornements dont on le charge, ce n'est point comme le croit Jules Lemaître la faute du « superbe

(1) « Il est juste de lui prêter quelques grâces », VIII, p. 8, Corneille.

(2) Corneille. VIII, p. 17. Au lecteur.

poète », c'est la faute de la poétique du temps. Corneille s'est d'ailleurs aperçu le premier « *du peu de disposition que les matières y ont à la poésie* » (1) ; l'ouvrage le « *rebute* » (2), les redites lui donnent du « *dégoût* » (3) et, sans l'encouragement qu'il reçoit du public, il abandonnerait ce travail ingrat, cette matière rebelle qu'il coule avec tant de difficulté dans le moule de la poésie classique (4).

L'abandonner, n'y avait-il que cette solution extrême ? Quand on le voit étirer des images excellentes, pour remplir une strophe presque toujours trop longue (5), équilibrer péniblement une file de lourds alexandrins sur une brève sentence, on se prend à murmurer le vers irrévérencieux de Boileau :

Il se tue à rimer, que n'écrit-il en prose !

Jamais certainement il ne pensa à renoncer pour sa traduction à la forme poétique, car le vers était sa langue naturelle. Pourtant, il est permis de regretter qu'il n'ait pas transposé le vieux texte dans cette prose ferme, colorée et merveilleusement exacte dont il doubla sa paraphrase des Psaumes. La pen-

(1) VIII, p. 9. Au lecteur.

(2) VIII, p. 19. Au lecteur.

(3) VIII, p. 24.

(4) « L'Imitation de J.-C. n'est pas plus faite pour être mise en vers qu'une épître de Saint Paul. » Malice à part, il y a du vrai dans cette remarque. Le ton d'intimité délicate et sublime dans lequel est écrite l'Imitation ne se prête guère aux allures toujours un peu compassées de la versification française dans le genre noble. »

Levallois, *Corneille inconnu*, p. 290.

(5) Il traduit toujours un verset par une strophe. Or, bien rares sont les versets qui lui offrent assez d'idées pour alimenter sa strophe. Ils se dérobent souvent et le poète doit « bourrer ». Il n'est pas rare de rencontrer une ligne latine traduite par cinq, voire par sept vers français (Cf. par exemple VIII, p. 183).

sée y aurait certainement gagné et la poésie n'y aurait peut-être pas perdu.

Les Psaumes

Les psaumes de David ont eu au xvii^e siècle cette malheureuse fortune de servir de retraite à la poésie pénitente. Avant Corneille, Marot, Bertaut, Malherbe, Racan, pour ne citer que les plus connus, avaient voulu expier en rimes pieuses les péchés de leur Muse, et confus de se sentir « *un esprit si fécond pour les choses du monde et si stérile pour celles de Dieu* » ils avaient emprunté le texte du psalmiste.

Au xviii^e siècle, la grâce touchera encore par sacca-des Malfilâtre, Gilbert, J.-B. Rousseau et les psaumes feront encore les frais de ces conversions.

A tous ces poèmes s'applique le mot cruel de Voltaire :

« *Sacrés ils sont, car personne n'y touche* ».

Le zèle de Corneille ne fut pas plus heureux (1). La harpe, qui calmait la manie furieuse de Saül ou qui gémissait harmonieusement sur la mort de Jonathan, grince trop souvent sous ses doigts malhabiles : il n'en touche d'ailleurs que quelques cordes, toujours les mêmes. Le désordre de ce lyrisme, ces figures extrêmement audacieuses, cette couleur d'un éclat barbare l'ont visiblement déconcerté.

Son développement trop logique suit pesamment ces images qui s'avancent par bonds rapides :

(1) « Ce n'est même pas une pénitence que Corneille s'est imposée là du même coup à lui-même et à son lecteur : c'est un pensum », M Souriau, *Evolution*, p. 192.

« *Lingua mea calamus scribae, velociter scribentis* »
écrit le psalmiste.

Et le traducteur d'aligner les chevilles :

Ma langue, qui s'empresse à chanter son mérite,
Suit plus rapidement l'effort de mon esprit
Que ne court une plume en la main la plus vite
Qui puisse tracer un écrit

T. IX, p. 97, v. 5.

Peut-on célébrer la facilité du style en vers moins
aisés ?

« *Arcum conteret et confringet arma et scuta comburet igni* » devient dans la traduction :

Il a brisé les arcs d'acier,
Tous les dards, tous les traits, tous les chars d'un gendar-
Et jeté dans le feu, pour finir vos alarmes, [mes,
Et l'épée et le bouclier.

T IX, p. 105, v. 33.

Sans parler de la dureté de ces vers (1), « *pour finir vos alarmes* » sert trop visiblement de « rime et de remplage ».

Sa traduction en prose, plus fidèle que bien des versions exégétiques, est une redoutable voisine pour la traduction versifiée, dont elle mesure au plus juste les écarts et les défaillances :

« *Accingere gladio tuo super femur tuum, potentissime* ». — « Ceignez votre glaive sur votre cuisse, très puissant monarque » traduit exactement Corneille, qui développe ensuite en quatre vers pénibles :

(1) Cf. M. Souriau, *Evolution*, p. 193.

Grand monarque, dont l'âme est sans cesse occupée
A bien remplir ce rang où le ciel vous a mis,
Vous n'avez qu'à paraître et ceindre votre épée
Pour confondre vos ennemis.

T. IX, p. 97, v. 13.

On connaît les versets poétiques où le psalmiste promet à ceux qui « *sèment en larmes* » une moisson d'allégresse.

« *Euntes ibant et flebant mittentes semina sua ;
venientes autem venient cum exultatione portantes
manipulos suos* ».

« *Ils ne marchaient qu'en pleurant lorsqu'ils se-
maient leurs grains ;*

« *Mais ils reviendront avec pleine exultation por-
tant les gerbes qu'ils auront recueillies* ».

Les deux strophes parallèles ne contiennent qu'un vers heureux pour rendre « *ibant et flebant* » :

Ils ont semé leurs blés mais sous des lois sévères
Que leur imposaient leurs malheurs ;
Leur douleur égalait l'excès de leurs misères :
Autant de pas, autant de pleurs ;

Mais s'ils les ont semés avec pleine tristesse,
Accablés d'ennuis et de maux,
Ils reviendront, Seigneur, avec pleine allégresse,
Chargés du fruit de leurs travaux.

T. IX, p. 203, v. 25.

Qui ne regretterait encore le sublime « *Quia ipse
dixit et facta sunt* » du psaume CXLVIII, traduit pour-
tant par ce beau vers :

Le rien fut sa matière et l'ouvrier sa voix ?

T. IX, p. 149, v. 18.

Parfois le texte effarouche le traducteur par sa violence ou son étrangeté :

« *Concidit cervices peccatorum* ». — « *Il a haché la tête des pécheurs* — est trahi noblement par ce vers :

Son bras, juste vengeur, a foudroyé leurs têtes

T. IX, p 231, v. 14.

« *Sicut adipe et pinguedine repleatur anima mea* — « que mon âme se remplisse comme de graisse et d'embonpoint ».

Corneille recule devant cette métaphore extraordinaire et il la transpose dans ce vers neutre :

Se puisse ainsi mon âme enivrer de la grâce.

IX, 137, v. 21

Il affaiblit la personnification hardie : « *flumina plaudent manu* » :

Les fleuves suspendront leurs courses vagabondes,
Pour applaudir au roi qui vient nous protéger. (1)

IX, 121, v. 33.

Sa prose a su conserver à ce verset sa couleur orientale : « *Myrrha et gutta et casia a vestimentis tuis, a domibus eburneis, ex quibus delectaverunt te filia regum in honore tuo* — Une odeur de myrrhe, d'aloès et de casse aromatique s'exhale de vos vêtements qu'on a tirés des maisons d'ivoire, desquelles

(1) Racan plus fleuri est encore bien plus loin du texte :

Et vous, eaux qui dormez sur des lits de pavots,
Vous qui toujours suivez vous mesmes fugitives
Faites un peu cesser pour vous rendre attentives
Les paisibles combats des zéphyrus et des flots.

Racan, II, 254.

les filles des rois sont sorties en votre honneur et vous ont agréé ». La traduction en vers, d'ailleurs incomplète, n'a plus le même pittoresque :

De riches vêtements au jour de votre gloire,
D'ambre, aloès et myrrhe embaumés à la fois,
Seront tirés pour vous des cabinets d'ivoire
Par les filles des plus grands rois.

IX, 99, v. 37.

La préoccupation de n'offrir à son lecteur qu'un texte parfaitement clair l'a conduit jusqu'au contresens volontaire. Le psalmiste avait écrit de ses ennemis : « *partes vulpium erunt* » — *ils seront la proie des renards*, — menace toute naturelle puisqu'en Palestine, les renards disputent aux chacals les cadavres abandonnés sans sépulture. Corneille, moins soucieux de la couleur locale que de la clarté de l'image en fausse délibérément le sens et écrit :

Dans le sein de la terre ils cacheront leur fuite,
Ainsi que renards au terrier.

IX, 139, v. 35.

Ainsi présentée l'image ne déroutera pas le lecteur français : sans doute son exactitude a disparu, en même temps que son pittoresque exotique, mais aux yeux de Corneille, ce qu'elle gagnait en clarté valait bien ces sacrifices.

Parfois, cependant, le texte du psalmiste réclame l'aide du poète : c'est le cas notamment, pour le cantique des trois enfants (en Daniel, III.) où les auteurs convient, dans une longue et sèche énumération, toutes les créatures à louer Dieu. De même, le psaume cXLVIII répète à satiété l'exhortation « *laudate eum* », en la faisant suivre d'un long défilé de choses et d'êtres. Ces litanies monotones sont pour Corneille

l'occasion de beaux vers qui lui appartiennent en propre :

Cieux qu'il a peints d'azur et revêt de lumière
Exaltez sa grandeur.

IX, 141, v. 7.

Soleil, qui fais le jour, lune, qui perces l'ombre
Bénissez le Seigneur.

IX, 143, v. 13

Feux dont la douce ardeur ouvre et pare la terre
Bénissez le Seigneur.

IX, 143, v. 21.

Poissons qui sillonnez la campagne liquide
Bénissez le Seigneur ;
Hôtes vagues des airs, qui découpez leur vide
Exaltez sa grandeur.

IX, 145, v. 49

Louez-le du fond de la terre
Abîmes dans son centre à jamais enfoncés.

IX, 149, v. 25.

Vastes cieux, prisons éclatantes,
Qui renfermez les airs, et la terre, et les eaux,
Réservoirs suspendus, mers sur le ciel flottantes,
Imitez ces brillants flambeaux.

IX, 149, v. 13

Ces images qui se présentent au poète quand il passe en revue avec le psalmiste toutes les choses créées, ne sont pas des images plastiques. Elles ne retiennent que les mouvements, l'action des objets et ne s'arrêtent point à leur forme.

Les psaumes empruntent volontiers leurs comparaisons à la végétation, à l'agriculture et à l'élevage : leur couleur familière et sobre se dilue trop souvent dans la traduction française en vers :

« *Fiant sicut jœnum tectorum, quod priusquam*

evellatur exaruit » — « Qu'ils deviennent comme le foin qui croît sur les toits, lequel est séché avant qu'on l'arrache. »

Qu'ils deviennent semblables à ce foin inutile
Qui sur le haut des toits, pousse un tuyau débile,
Et ne s'y montre aux yeux que pour le voir sécher,
Avant qu'on l'en puisse arracher.

IX, 233, v. 17.

Ce foin misérable ne s'étale-t-il point là avec trop d'importance ?

La comparaison continue avec l'imprécation qui s'y enferme : « *de quo non implevit manum suum qui metit et sinum suum qui manipulos colligit* » — « Ce foin dont le moissonneur ne remplit point sa main ; et dont ne daigne remplir son sein celui qui ramasse des poignées d'épis sur le champ moissonné. »

Qu'ils deviennent pareils à ces méchantes herbes,
Dont jamais moissonneur n'a ramassé de gerbes ;
Que tient le glaneur même indignes de sa main,
Et n'en daigne remplir son sein.

IX, 233, v. 21.

Cette expression à la fois abstraite et contournée : « *que tient le glaneur même indignes de sa main* » suggère bien peu le mouvement du glaneur indiqué par le texte.

Evoquant les bonds du béliet dans le troupeau, David, l'ancien berger de Saül, écrit : « *Montes exultaverunt sicut arietes* » et Corneille paraphrase :

Soudain les plus hauts monts de joie en tressaillirent,
Comme un troupeau sur l'herbe au son des chalumeaux.

IX, 313, v. 13.

Il nous transporte de Chanaam en Arcadie !

La laine et la cendre qui volent ressemblent à des flocons de neige et à du brouillard qui tombe : « *Qui dat nivem sicut lanam, nebulam sicut cinerem spargit* ». Les quatre vers de Corneille ne développent pas ces indications pittoresques :

C'est lui seul qui répand la neige à pleines mains,
Comme flocons de laine, il l'oblige à descendre ;
La bruine à son choix s'épart sur les humains,
Comme s'épartirait la cendre.

IX, 219, v. 17.

« *Lui seul* », « *à pleines mains* », « *l'oblige* », « *à son choix* » voilà ce que Corneille ajoute, et ce sont des notations d'activité volontaire.

Son imagination, nous le verrons, se plaît à grandir les objets qu'elle considère. Aussi quand les psaumes évoquent l'immensité de Dieu, son omniprésence, la traduction ne reste point au-dessous du texte : « *In manu ejus sunt omnes fines terræ et altitudines montium ipse conspicit* ». Corneille pourrait aisément donner à l'expression un sens abstrait (1) et comprendre : il tient la terre tout entière en sa puissance. Il accentue au contraire l'image et nous présente Dieu comme un géant :

Il enferme en sa main les deux bouts de la terre,
Des monts plus hauts que le tonnerre
D'un coup d'œil il voit la hauteur.

IX, 79, v. 14.

Quand le psalmiste, pour concrétiser l'idée de la Providence nous parle de ses ailes protectrices : *Scapulæ suis obumbrabit tibi, et sub pennis ejus spera-*

(1) Celui que lui donne Furetière : « Main se dit figurément en choses spirituelles et morales : Tous nos jours, tous nos biens sont en la main de Dieu ».

bis » le poète nous montre encore la vaste envergure des épaules divines et étend sur l'univers entier le vol de Dieu :

Espérez tous en lui : l'ombre de ses épaules
Vous tiendra partout à couvert,
Et son vol étendu jusque sur les deux pôles
Vous servira d'asile ouvert.

IX, 329, v. 13.

Malheureusement de telles images sont rares. Corneille traducteur est le précurseur de Perrot d'Ablancourt et de Gueudeville : il pourrait comme ce dernier se vanter de n'avoir rien négligé « pour habiller le vieux texte à la mode (1) ».

Sa traduction des psaumes de la pénitence est cependant un écho assez fidèle des gémissements de David frappé par la maladie et l'épreuve :

« *Quia defecerunt sicut fumus dies mei, et ossa mea sicut cremium aruerunt* ».

Mes jours ne sont que la fumée
D'un tronc que vos fureurs viennent de foudroyer :
Ils vont s'évanouir et ma chair consumée
Couvre à peine des os aussi secs qu'un foyer.

IX, 267, v. 13.

On peut reprocher à l'image trop suivie de manquer encore de simplicité, mais il faut louer Corneille d'avoir conservé la comparaison familière « *sicut cremium* ».

Plus loin c'est la sanie des ulcères que le poète étale sans répugnance :

(1) Gueudeville, Traduction des Comédies de Plaute-Leyde 1719, Préface.

« *Putruerunt et corruptæ sunt cicatrices meæ, a facie insipilientia meæ* ».

Ma folie a longtemps négligé ma blessure :
Elle en a vu sans soin la plaie et les tumeurs,
Et voit honteusement tourner en pourriture.
La corruption des humeurs. (1)

IX, 253, v. 17.

S'il ne peut traduire directement l'image obscure à force de concision : « *Quoniam lumbi mei impleti sunt illusionibus* », il prend sa revanche en accentuant la force de la ligne qui suit : « *non est sanitas in carne mea* » :

Ce n'est qu'illusion que l'éclat de ma vie,
Qu'un vieux songe qui flatte, et qu'on rappelle en vain :
Il fait place à l'horreur de cette chair pourrie,
Et d'un corps qui n'a rien de sain (2)

IX, 253, v. 25.

Il fait passer en français le mot expressif « *rugiebam* » qu'il trouve dans le verset : « *rugiebam a gemitu cordis mei* ».

(1) Comparez avec Desportes :

De pourriture et de sang tout noircy,
Coulent mes cicatrices
Pour ma folie, et courbé de mes vices
Je marche à peine angoisseux et transi

Desportes (Œuvres Chrestiennes, p. 518).

(2) Desportes plus fidèle est plus pâle :

L'ardeur cuisante, en mes reins allumée,
Les poingts d'élancements;
Rien n'est en moy qui soit franc de tourmens.

Desportes, p. 518.

Quand je crois ne pousser que des gémissements,
Je sens de nouveaux maux et des douleurs nouvelles
Les tourner en rugissements.

IX, 255, v. 30.

Il traduit encore mot à mot : « *adhæsit os meum
carni meæ* » :

Et mes os décharnés s'attachent à ma peau.

IX, 267, v. 24.

Mais cette audace qui ne recule pas devant le naturalisme des psaumes pénitentiaux, l'abandonne trop souvent en face des images familières qu'il y rencontre : « *Nolite fieri sicut equus et mulus* » devient :

Mortels ne soyez pas semblables à des bêtes

IX, 251, v. 43.

Toutefois la traduction exacte d' « *equus* » se retrouve à la strophe suivante :

Domptez avec le mors, domptez avec la bride
Ces esprits durs et fiers, ces naturels brutaux,
Qui refusent, Seigneur, de vous prendre pour guide :
Hommes, mais après tout, moins hommes que chevaux.

IX, 251, v. 45.

Malgré tout, la prose « serrez avec le mors et la bride les mâchoires de ceux qui leur ressemblent » est beaucoup plus énergique et plus près du texte : « *in camo et freno maxillas eorum constringe* ». Les cieux, dit le psalmiste, vieilliront comme un vêtement : « *sicut vestimentum veterascent* ». La comparaison familière se retrouve intacte dans le vers :

Et comme un vêtement on les verra s'user

IX, 273, v. 108.

Par contre qui reconnaîttrait le verset : « *sicut opertarium mutabis eos* » — *vous les changerez (les cieux) comme une couverture* » — dans ce qui suit :

Cette brillante couverture
N'attend que ton vouloir à perdre son éclat.

IX, 273, v. 109.

La comparaison double : « *similis factus sum pellicano solitudinis ; factus sum sicut nyctieorax in domicilio* » est expliquée, donc alourdie, dans cette strophe :

Le pélican est moins sauvage
Au fond de son désert que moi dedans ma cour ;
Et comme si le jour me faisait un outrage,
Je fuis comme un hibou les hommes et le jour.

IX, 267, v. 25.

Il arrive encore à Corneille d'introduire une image incompréhensible pour traduire un verset dont le sens est évident : quoi de plus intelligible que cette comparaison : « *factus sum sicut passer solitarius in tecto ?* » Les passereaux vont habituellement en bande, et David a remarqué l'air malheureux et inquiet du moineau isolé, qui, perché sur un toit, semble appeler ses compagnons de son cri plaintif et monotone. Mais comment faut-il entendre ces vers :

Tel qu'un passereau solitaire,
J'ai peine à supporter mon ombre qui me suit ?

IX, 267, v. 29.

Sans doute, l'ombre de son corps est pour le psalmiste une compagne importune ; mais pour l'oiseau ? Corneille a-t-il observé que le passereau a peur de son ombre ?

Nous excuserions pourtant volontiers le poète

français d'avoir renversé le sens de cette image : « *dies mei sicut umbra declinaverunt* » en traduisant :

L'ombre, plus elle devient grande,
Se perd d'autant plus tôt dans celle de la nuit ;
C'est là de mes grandeurs ce qu'il faut que j'attende.

IX, 269, v. 45.

L'ombre bienfaisante et fraîche s'efface trop vite pour l'Hébreu desséché par le soleil d'Orient (1). Un français ne saurait éprouver ce regret. Ce sont, au contraire, les longues ombres du crépuscule, l'affaiblissement de la lumière et l'approche de la nuit qui causent notre mélancolie. En sacrifiant la lettre, Cornéille a sauvé l'esprit ; ceci, dans la circonstance, peut faire pardonner cela.

En revanche, si l'on peut abandonner au traducteur quelques objets symboliques plus ou moins déformés par lui, on ne peut que déplorer de le voir, à maintes reprises, détruire dans une métaphore banale, le sentiment si profondément émouvant qui déborde des psaumes de la pénitence. Ils émeuvent en effet plus encore par le désarroi moral qu'ils révèlent, que par les souffrances physiques qu'ils accusent : les regrets amers de ce roi prophète devenu un réprouvé ; le repentir navrant du juste tombé dans le péché ; ses prières naïves, ses appels pressants, tout cela vient hélas s'amortir, sinon s'éteindre, dans la traduction cornélienne. Pour ne citer que quelques exemples, croit-on que l'effroi de David à la vue des crimes qui s'entassaient sur sa tête : « *iniquitates meæ supergressæ sunt caput meum* » rejaillisse dans cette métaphore solennelle :

(1) C'est bien le sens du texte puisque le verset se continue ainsi : « *et ego sicut fœnum arui* » et je suis devenu sec comme du foin.

Ces crimes entassés élèvent sur ma tête
Des eaux de ta colère un fier débordement ?

IX, 253, v. 13.

« *Non avertas faciem tuam a me* » gémit douloureusement David, et Corneille d'accompagner ce lamento plusieurs tons trop haut :

Ne détournez plus votre face
Des mortelles douleurs qui m'ont percé le sein.

IX, 265, v. 5.

Enfin, quand le psalmiste fait naïvement remarquer à Dieu qu'il ne retirera nul profit de sa mort :
« *Quoniam non est in morte qui memor sit tui* » —
« *vous savez que parmi les morts aucun ne se souvient de vous* » —, le poète traduit superbement :

L'empire de la mort, sous qui mon cœur succombe,
Nous laisse-t-il de vous le moindre souvenir ?

IX, 246, v. 17.

« A bas l'empire ! » serait-on tenté de s'écrier avec Flaubert que cette métaphore exaspérait. Sans doute, Corneille écrivait pour des lecteurs que cette pompe ne choquait pas. De plus, ses intentions étaient excellentes : les psaumes inspirées par Dieu ne sauraient croyait-il, être traduits dans un langage trop magnifique. Il est facile de lui trouver des excuses : elles n'empêchent point les regrets que l'on éprouve à la vue d'un grand poète qui défigure de bonne foi une sublime poésie.

Les Hymnes

Les hymnes voisinent avec les psaumes dans le bréviaire romain. Les unes se chantent ou se récitent chaque jour de la semaine ; d'autres, composées pour le propre du temps, jalonnent les divisions de l'année liturgique ; d'autres enfin, celles du commun et du propre des saints, célèbrent les mérites d'une catégorie d'élus, martyrs, vierges, pontifes, confesseurs, ou ceux d'un saint particulier. Le caractère de ces compositions varie avec leur objet.

Les hymnes pour chaque jour de la semaine ouvrent chacune des heures canoniales : elles sont donc chantées à différents moments de la journée. Avec matines et laudes, l'aube apparaît ; prime et tierce mesurent la matinée ; « le plus haut du jour » est atteint avec sexte ; none et les vêpres sanctifient l'après-midi ; le crépuscule enfin descend à l'heure de complies. Les textes s'imprègnent du caractère de l'heure, et les hymnes pour chaque jour demandent volontiers leurs symboles à la course du soleil et aux variations de la lumière.

Le chant des matines vient « rompre le sommeil » et s'élève dans la nuit encore noire :

*Nox atra rerum contegit,
Terræ colores omnium.*

L'épaisseur de la nuit, dessous un voile sombre,
De toute la nature a caché les couleurs.

IX, 475.

Cependant, le jour est proche ; on l'appelle de ses vœux :

*Cedant tenebræ lumini,
Et nox diurno sideri.*

Qu'aux naissantes clartés l'ombre s'évanouisse
Que la nuit se cache à son tour

IX, 462, v. 9.

L'aurore apparaît avec les laudes : le chant du coq l'annonce :

*Præco diei jam sonat,
Noctis profundæ pervigil,
Nocturna lux vianibus,
A nocte noctem segregans.*

Le messager du jour commence votre éloge :
Ce vigilant oiseau par ses chants nous instruit ;
Sa voix aux voyageurs dans l'ombre sert d'horloge,
Et sépare à grands cris la nuit d'avec la nuit.

IX, 452, v. 5

Les mots les plus colorés du texte : *præco*, *sonat*, *profundæ*, ont été supprimés ou affaiblis. Le dernier vers est très heureux, mais pourquoi Corneille a-t-il reculé devant « *lux nocturna* », cette audacieuse transposition de sensation, cette voix lumineuse dans la nuit ?

A propos du coq, on rencontre dans la traduction cette expression étrange :

Il prend un soin exact d'éveiller le Phosphore

IX, 452, v. 9.

pour traduire : « *hoc excitatus Lucifer* ».

Furetière nous apprend que les astrologues appelaient phosphore la planète Vénus. « C'est le mot grec que les latins ont tourné en Lucifer. Les français disent l'étoile du berger (1) ». Si Corneille vou-

(1) Furetière, Art. phosphore

lait éviter une équivoque avec Lucifer-Satan, pourquoi n'adoptait-il pas la poétique appellation française ?

Il est remarquable que la traduction ne sépare jamais la couleur de la lumière. Corneille avait déjà écrit dans le cantique des trois enfants :

Jour qui fais la couleur et toi nuit qui l'effaces.

IX, 143, v. 31

Dans les hymnes, il insiste sur leur union. Le texte la lui présente parfois :

Lux ecce surgit aurea.

Le soleil renaissant redore la nature

IX, 477.

Mais les deux sensations « *lux, aurea* », ne sont que juxtaposées dans le latin ; le français établit entre elles un rapport de cause à effet. Pour l'auteur des hymnes, la lumière permet de distinguer la couleur ; ce sont deux phénomènes parallèles, concomitants :

*Rebusque jam color redit,
Vultu nitentis sideris.*

Pour Corneille le soleil *produit* la couleur :

La couleur revient sur cette masse ronde
Qu'il dore et peint à son réveil

IX, 473, v. 5.

Il lui arrive même de changer le sens du texte pour exprimer, semble-t-il, cette idée une fois de plus :

*Ortus refulget Lucifer
Sparsamque lucem nuntiat.*

Du jour la naissante splendeur
Répand sur la nature une admirable teinte

IX, 482, v. 9.

Faut-il entendre tous ces vers au propre ou au figuré ? Y a-t-il là description explicative, ou simple métaphore ? Si le poète parle sans figure, sa conception de la couleur était assez neuve alors. La vieille théorie aristotélicienne avait encore de son temps, nombre de partisans déterminés et les idées de Descartes (1) rencontraient des contradicteurs passionnés (2). Si les vers que nous venons de citer énoncent les idées de Corneille sur la couleur, ils prouvent que notre poète s'est rangé spontanément du côté de la science expérimentale (3).

Dans les variations de la lumière aux divers moments de la journée, l'auteur des hymnes reconnaîtra l'éclat différent des vertus chrétiennes :

*Pudor sit ut dilicutum,
Fides velut meridies,
Crepusculum mens nesciat.*

Que ce jour ne soit qu'allégresse :
Qu'il ait pour son matin une sainte pudeur,
Pour midi cette foi qui t'adore sans cesse,
Et dont aucun couchant n'ensevelit l'ardeur.

IX, 465, v. 25.

(1) Il soutenait dans son traité « Du monde ou de la lumière », paru en 1664 — la condamnation de Galilée l'avait empêché de le publier avant — la théorie des ondulations.

(2) Cf. Brunetière, Etudes critiques, première série, p. 328.

(3) Furetière voit dans Virgile un partisan des théories modernes : « Virgile a eu raison de dire que la nuit ostait la couleur à toutes choses ». Fur. Couleur

Virgile a dit en effet, Enéide, VI, 272 :

...Et rebus nox abstulit atra colorem

Mais faut-il entendre ce vers au propre ou au figuré?

C'est Dieu qui créa le soleil « roue de flamme » :

*Quarto die qui flammeam
Solis rotam constituens.*

L'image plastique semble imposée par le texte ;
Corneille l'esquive cependant et la remplace par une
image de mouvement :

(Toi) qui, dans leurs plaines azurées,
Fit rouler le soleil au quatrième jour.

IX, 474, v. 5.

Au contraire, si le verset renferme une image
active, le poète la saisit et lui donne parfois un extra-
ordinaire éclat :

*Aurora jam spargit polum,
Terris dies illabitur.*

est traduit par ces vers évocateurs d'un triomphal
lever de soleil :

La splendeur de l'aurore, éparse dans les cieux,
Laisse choir le jour sur la terre

IX, 486, v. 1.

De telles images semblent bien indiquer que Cor-
neille était doué d'une qualité fondamentale de la
vision : le sens de la clarté.

Les hymnes propres du temps sont souvent plus
théologiques que littéraires ; elles s'efforcent de bien
définir le sens des fêtes ou des périodes liturgiques,
de préciser les devoirs propres à l'avent, au carême,
au temps de Pâques.

Cette précision théologique comporte parfois des
hardiesses bien difficiles à rendre sans choquer la
délicatesse de l'âme pieuse.

Le mystère de l'Incarnation est ainsi énoncé dans une hymne pour le jour de Noël :

*Castæ parentis viscera
Cœlestis intrat gratia :
Secreta quæ non noverat
Venter puellæ bajulat.*

La traduction reste chaste et précise ; la noblesse classique, une grande image ajoutée conservent au dogme toute sa dignité :

La grâce à gros torrents tombe du haut des cieux
Dans les flancs d'une vierge où s'enferme leur maître :
Ces flancs purs et féconds enflent devant les yeux,
Et portent des secrets qu'elle n'a pu connaître.

IX, 496 et 497, v. 9.

Dans cette même hymne se rencontrent encore des vers simples et gracieux comme la fête qu'ils célèbrent :

*Fœno jacere pertulit,
Præsepe non abhorruit,
Parvoque lacte pastus est
Per quem nec ales esurit.*

Il n'y dédaigne point la crèche pour berceau,
On l'y met sur la paille, avec joie il l'endure,
Et ce Dieu, dont le soin nourrit le moindre oiseau,
De deux gouttes de lait tire sa nourriture.

IX, 497, v. 21.

L'hymne de Prudence pour les saints Innocents « *salvete, flores martyrum* » ne dédaigne point les ornements profanes. Elle a inspiré à Corneille les seuls vers qu'il ait jamais écrits sur les enfants et ils ont la grâce un peu maniérée du texte latin :

Ceu turbo nascentes rosas (sustulit)

A peine vous vivez, qu'un tyran fond sur vous,
Ainsi qu'un tourbillon sur des roses naissantes.

IX, 498, v. 4.

*Aram ante ipsam simplices,
Palma et coronis luditis.*

Vous vous jouez ensemble, aux marches de l'autel
De ces mêmes lauriers qui couronnent vos têtes.

IX, 499, v. 7.

Dans une hymne pour le carême on rencontre cette
expression neuve et hardie « un jeûne de forçaits »
pour traduire :

*Jejunet ut mens sobria
A labe prorsus criminum.*

Fais qu'au dedans de l'âme un jeûne de forçaits
Ramène la convalescence.

IX, 505, v. 15.

L'hymne de Fortunat « *Vexilla regis* » que l'on
chante au temps de la Passion, bien que l'une des
meilleures du bréviaire, n'a guère inspiré Corneille.
Les exclamations lyriques de ces iambiques rapides
paraissent singulièrement froides dans la strophe
française :

*Arbor decor et fulgida,
Ornata regis purpura,
Electa digno stipite
Tam sancta membra tangere !*

Arbre noble et resplendissant,
Que pare d'un tel roi la pourpre glorieuse,
Qu'on te prit d'une tige et digne et précieuse,
Pour toucher de si près à ce corps innocent !

IX, 510, v. 13.

L'hymne « *Lustris sex qui jam peractis* », composée également pour la semaine de la Passion, est plus colorée, plus émouvante encore que l'hymne de Fortunat. Dans un très beau mouvement, l'auteur s'adresse à la croix et la conjure de se détendre pour délasser les membres du divin supplicié :

*Flecte ramos, arbor alta,
Tensa laxa viscera,
Et rigor lentescat ille
Quem dedit nativitas,
Ut superni membra regis
Miti tendas stipite.*

Cette prosopopée est plus froide chez Corneille :

Arbre heureux, arbre saint, abaisse tes rameaux,
Relâche en dépit des bourreaux
L'inflexibilité qui t'est si naturelle,
Et souffre que les bras du roi du firmament,
Qui souffre et meurt pour un rebelle,
Demeurent étendus un peu plus doucement.

IX, 515.

On compte aussi trop de méchants vers dans les hymnes propres des saints. La cacophonie, par exemple, le dispute à la gaucherie dans ce passage de l'hymne pour Saint Pierre et Saint Paul :

Quel que soit ton bonheur, c'est de là qu'il te vient,
Rome, que d'un tel sang empourpre la teinture.

IX, 549, v. 9.

L'hymne pour Sainte Marie-Madeleine a cependant dans le français plus de mouvement et de couleur que dans l'original :

*Amore currit saucia
Pedes beatos ungere,*

*Lavare fletu, tergere
Comis et ore lambere.*

Le verset se contente de rappeler des faits ; chez Corneille cela devient un tableau, tout au moins dans les deux derniers vers :

L'amour qui vient de l'embraser
Sur les pieds du Sauveur verse une sainte pluie,
Les parfume d'odeurs, et de sa tresse essuie
Ce que sa bouche en feu ne peut assez baiser.

IX, 553, v. 5

Le vers final a même un accent assez profane.

L'hymne pour les matines de Sainte Thérèse présente à Corneille une comparaison qu'il reprend et qu'il double d'une antithèse, d'ailleurs facile :

*Hæc est dies qua, candidæ
Instar columbæ, cœlitum
Ad sacra templa spiritus
Se transtulit Teresiæ.*

Telle qu'une blanche colombe
Qui vole à tire-d'aile, et se dérobe aux yeux,
De Térése aujourd'hui l'âme remonte aux cieux.
Quand le corps descend sous la tombe.

IX, 567.

Ces textes latins, il faut l'avouer, ne pèchent point par excès d'imagination. Le plus souvent ils résument sèchement une circonstance remarquable de la vie d'un saint, et en tirent aussitôt un enseignement moral ; une brève prière termine la pièce. Il n'en faut pas plus pour briser l'élan d'un poète et l'on ne peut ici que reprocher à Corneille de n'avoir pas dépassé son modèle.

*
**

Les hymnes du commun des saints sont évidemment plus vagues encore. Il faut que les louanges décernées conviennent à tous les apôtres, à toutes les vierges, à tous les martyrs. Ces derniers ont été toutefois l'occasion de deux vers énergiques :

On les brise, on les hache, ils n'en murmurent point.

IX, 584, v. 14.

pour traduire : *Cæduntur gladiis, non murmur resonat.*

On déchire leurs flancs, on sème leurs entrailles.

IX, 585, v. 13.

qui est à peine moins fort que le « *Nudata pendent viscera* » latin.

Citons encore, dans l'hymne pour la dédicace d'une église, cette image sur la Jérusalem céleste :

Qui n'est bâtie au ciel que de pierres vivantes.

IX, 598, v. 3.

*Quæ construitur in cœlis
Vivis ex lapidibus.*

et surtout la traduction de cette strophe métaphorique sur l'édifice de mérites, véritable église spirituelle que le chrétien par ses souffrances élève ici-bas à Dieu.

*Tursionibus, pressuris
Expoliti lapides
Suis coaptantur locis
Per manus artificis :
Disponuntur permansuri
Sacris ædificiis.*

Ces pierres qu'ici-bas polissent les tourments,
Les gênes, les accablements,
Prennent là des clartés à jamais perdurables :
Le céleste ouvrier met chacune en son lieu,
Et par des chaines adorables
Attache l'une à l'autre et les unit en Dieu.

IX, 599, v. 19.

Le symbole chrétien n'a rien perdu à passer par la traduction française qui l'éclaire et l'achève.

Les trois hymnes de saint Victor, composées par le poète Santeul, ont toutes les élégances de la littérature profane et le traducteur n'a guère eu qu'à les calquer :

Nous préférons néanmoins ce vers énergique :
Ses membres écrasés sous la meule palpitent.

IX, 611, v. 5.

à :

Dum terit sacros mola grandis artus

et :

L'âme vole en triomphe au-dessus du soleil.

IX, 612, v. 14.

à :

Mox triumphali petit astra curru

Par contre il est difficile de traduire plus gauchement : « *Plebs irata pedem militis amputat* » que par cette périphrase :

On venge sur ton pied ce noble sacrilège. (1)

IX, 610, v. 21.

Il ne faut retenir des hymnes de sainte Geneviève

(1) Bossuet dans son panégyrique de Saint-Victor s'écriera avec plus de gaucherie encore : « O pied de l'illustre Victor ! ».

que quelques vers vigoureux sur le « *mal des ar-dents* » :

Gelidisque crescit haustibus ardor.

Tout brûle et l'on ne boit que flammes redoublées
Par la fraîcheur des eaux.

IX, 633, v. 11.

*Intimis sævit sine lege languor
Artubus totis, malefidus ignis
Intus ardescit, rigidasque torquet
Flamma medullas.*

Cette ardeur pestilente au-dedans répandue
Fermait soudain la porte à toute guérison,
Pulvérisait les os, et leur moelle fondue
Devenait un nouveau poison.

IX, 636.

Les maîtres de chapelle du XVII^e et du XVIII^e siècles avaient échafaudé sur le chant des hymnes de majestueux faux-bourçons et de savants contre-points Le retour aux lignes simples et austères des mélodies grégoriennes ne date que d'hier et ne va pas sans soulever chez d'aucuns le regret des harmonies solennelles d'antan. Faut-il donc s'étonner que Corneille ait été là encore de son siècle, qu'il ait ajouté des accords et exécuté sur les thèmes liturgiques des variations trop étudiées ? On ne peut raisonnablement lui reprocher que certaines maladresses d'exécution dans ces « arrangements ».

Les Louanges de la Sainte Vierge ⁽¹⁾

Les louanges de la Sainte Vierge, attribuées à saint Bonaventure, ne sont qu'une longue suite d'allégories et de symboles. « *L'auteur a voulu trouver l'image de la Vierge en beaucoup de figures du Vieil et Nouveau Testament* » (2).

Rien n'est plus commun au Moyen-Age que ces pieux exercices, mais nous ne les devons pas à l'enthousiasme poétique des moines ou des pères. La symbolique est une science subtile dont Maximilien Sandæus fixa les règles et les méthodes dans sa « *Theologia Symbolica* ». Son principe, extrêmement fécond, c'est que la création tout entière raconte, à qui sait la lire, la gloire de Dieu. Chaque objet est un palimpseste qu'il s'agit de déchiffrer car Dieu a écrit le dogme et la morale dans les choses créées. Quant à l'Ancien Testament, c'est un livre allégorique ; il y faut toujours dépasser le sens immédiat pour trouver, derrière les faits et les personnages, la loi nouvelle que l'histoire des hébreux annonce et préfigure.

L'auteur des louanges n'a point exploré les immenses domaines de la faune et de la flore symbolique. Exégète mystique, c'est à l'interprétation allégorique de la Bible qu'il demande ses symboles. Ces allégories n'habitent pas toujours un palais diaphane. Le pieux ouvrage prend trop souvent l'aspect d'un puzzle dont les pièces mal choisies ne se sont ajustées

(1) En présentant cette traduction à cette place nous nous écartons de l'ordre chronologique. Nous avons tenu compte de l'importance relative de l'œuvre : elle est à la fois moins longue et moins intéressante que les psaumes et les hymnes.

(2) T IX, p. 5.

que par force. Ces applications « forcées » ont été pour le traducteur un obstacle qu'il a lui-même signalé. Certaines de ces figures, gracieuses ou sublimes, se prêtaient à un développement poétique mais l'auteur latin n'a point essayé de dégager cette poésie.

Il greffe sur le symbole principal le plus possible d'applications particulières, et il le fait sans aucun souci de l'unité. Corneille, au contraire, choisit, groupe, accentue des traits presque effacés et compose parfois avec ces pieux bavardages, de larges et poétiques tableaux.

La Sainte Vierge, par exemple, est comparée à la source, qui, aux premiers temps du monde, élevait ses flots par dessus les montagnes. Marie submerge en effet la terre sous les grâces dont elle est la dispensatrice. Le texte latin est abstrait et décoloré :

*Rigans mundum novo rore,
Novæ prolis novitate,
Nova facis novo more,
Cuncta mirans claritate :
Ex divina bonitate
Fons ascendens in honore,
Rigans terram charitate,
Dei crescens in amore.*

Le mouvement des eaux, le déluge de grâces est évoqué bien plus heureusement par les vers pleins et majestueux de cette belle période :

Telle que s'élevait du milieu des abîmes
Au point de la naissance et du monde et du temps,
Cette source abondante en flots toujours montants,
Qui des plus hauts rochers arrosèrent les cîmes,
Telle en toi , du milieu de notre impureté,
D'un saint enfantement l'heureuse nouveauté

Elève de la grâce une source féconde :
Son cours s'élève avec gloire, et ses flots qu'en tous lieux,
Répand la charité dont regorge son onde,
Font, en se débordant, croître l'amour de Dieu.

IX, 12, v. 91.

Saint Bonaventure, un peu plus loin demande aux
eaux fécondantes un autre symbole :

Casta virgo, te fluvius
Voluptatis irrigavit
Paradisi...

Corneille reprend les mots « *fluvius paradisi* » et
les développe, en dosant avec habileté l'abstrait et le
concret. Il crée l'image et enrichit encore l'allégorie :

Un fleuve, qui sortait du séjour des délices
Arrosait de plaisirs ce paradis naissant,
Et sur l'homme encore innocent,
Roulait avec ses flots, l'ignorance des vices :
Vierge, ce même fleuve en ton cœur s'épandit.

IX, 13, v. 111

Le traducteur insiste moins sur certaines images
cependant gracieuses :

Genitrix cujus filius
Flos dicitur et radius.

L'étoile a son rayon, et la verge a sa fleur :
Ton fils est l'un et l'autre.

IX, 28, v. 385.

Flos vernalis, flos lilii,
Flos florum, decus virginum.

Vive fleur du printemps, candeur que rien n'efface,
Honneur des vierges, fleur des fleurs.

IX, 43, v. 661.

Il s'inquiète d'ailleurs de ne point ralentir le mouvement du texte ; aussi parfois les métaphores se succèdent sans transition dans ses vers comme dans le latin :

*Stella solem genuisti,
Increatum res creata ;
Fontem rivus emisisti ;
Vas figulum preperisti.*

Une étoile ici-bas met le soleil au jour ;
Le créateur de tout naît d'une créature ;
La source part ainsi de son propre ruisseau :
L'ouvrier est produit par le même vaisseau
Que sa main a formé de terre.

IX, 9, v. 34.

Cette dernière comparaison est reprise très poétiquement ailleurs par Corneille :

*Summus artifex omnium
Te providit, vas nobile.*

Dieu qui fait d'un seul mot quoi qu'il ait résolu,
Te regarda toujours comme un vase impollu
Où ses grâces seraient enclôses.

IX, 21, 252.

Le poète se sert avec bonheur du zeugma pour traduire :

*Nuquam fuit, nec est tale
Nec erit procul dubio
Lignum ita commodale.*

Il n'est point d'arbre égal, et jamais il n'en fut,
Et jamais ne sera de plantes ni de femmes
Qui portent de tels fruits pour le commun salut.

IX, 13, v. 108.

Saint Bonaventure retrouve encore des allusions aux vertus et prérogatives de Marie dans certains faits de l'histoire juive, dans la vie des personnages de l'ancienne alliance. Judith, Abigaïl, Esther préfigurent la Mère du Christ ; la construction de l'arche par Noé, la toison ruisselante d'eau, qui fut pour Gédéon le signe de la volonté divine, le serpent d'airain élevé au désert, autant d'événements et d'objets qui annoncent et décrivent d'avance les mystères de Marie. Nous ne suivrons ni l'auteur, ni le traducteur dans ces périlleux rapprochements. L'Eglise a toujours laissé à ses docteurs une grande liberté d'interprétation mystique : Le « docteur séraphique » en abuse. La piété ni la poésie n'ont rien à glaner dans ces rébus théologiques. Notre conclusion sur la valeur littéraire des louanges sera celle de Corneille lui-même : *« Vous trouverez des vers assez passables quand l'occasion s'en est offerte ; mais elle ne s'est pas offerte si souvent que je l'aurais souhaité pour votre satisfaction. »*

Les Poésies diverses

Corneille vivait à l'âge d'or de la poésie latine moderne. Le vers latin était au XVII^e siècle l'ornement apprécié des harangues officielles, l'instrument dont jouaient en virtuoses des amateurs comme le Père de la Rue et des professionnels comme Santeul. Corneille a traduit quelques-unes de ces longues amplifications, où les humanistes répandaient à pleines mains les ornements poétiques. Il mit d'abord en vers français un poème du Père de la Rue sur les victoires du Roi. Cette pièce est pauvre en métaphores. On y

rencontre surtout des noms propres flamands que le bon père apprivoise tant bien que mal, des prosopopées, des apostrophes, quelques épithètes virgiliennes et des personnifications banales du « *lion belge* ». »

.....*Jam patrii circum rugire leones
Arrectisque horrere jubis : simul alta fragere
Misceri nemora, et tristes ululare cavernæ.*

Corneille traduit :

Jusqu'au fond du climat, ses lions en rugissent,
Leur vue en étincelle et leurs crins s'en hérissent ;
Les antres et les bois ,par de longs hurlements,
Servent d'affreux échos à leurs rugissements.

X, 202, v. 121.

C'est l'arrivée de Louis XIV en Hollande qui provoque la fureur de ces lions héraldiques. Leurs rugissements n'inspirent d'ailleurs au lecteur aucune frayeur : on ne peut oublier qu'ils ne sont lions qu'en peinture. Plus loin ce sont les fleuves qui s'enfuient devant le jeune conquérant :

*Flandrigenumque procul Scaldis regnator aquarum
In mare præcipites urgere fugacior undas.*

Et les fleuves mal sûrs dans leurs grottes profondes,
Hâtent vers l'Océan la fuite de leurs ondes.

X, 202, v. 125

L'audace de la personnification a pour excuse sa banalité.

Il y a cependant dans cette pièce deux longues comparaisons à la manière de Virgile, qui sont intéressantes au point de vue descriptif. Dans la première, la conquête française est assimilée pour sa rapidité et ses effets terribles à la foudre :

*Ipse prius tremulis densa in caligine ludit
Fulguribus, volucrique polum circumvolat auro ;
Mox rutilum per iter, rapidisque micantia flammis
Erumpit spatia, et magno ruit impete fulmen
Vim tamen haud minuit splendor, nec inania jactat
Murmura : gens longe tremit omnis, et ardua fumant
Silverum, ac subito dissultant saxea fragore.*

Corneille fait un choix dans cette description un peu touffue ; il sacrifie la couleur et ne retient que les mouvements de l'éclair. Les mots « *auro* », « *caligine* », « *densa* », « *rutilum* » ne sont pas traduits :

Ces foudres dont la route est pour nous inconnue,
Paraissent quelque temps se jouer dans la nue,
Et ce feu qui s'échappe et brille à tout moment,
Semble prêter aux cieux un nouvel ornement.

X, 203, v. 133.

Ces vers sont assez froids, toutefois la chute de la foudre est vigoureusement décrite :

Mais enfin le coup tombe et ce moment horrible,
A force de tarder devenu plus terrible,
Etale aux yeux surpris des hommes écrasés,
Une plaine fumante et des rochers brisés.

X, 203

La seconde comparaison contraste nettement avec celle que nous venons de citer : la Flandre conquise accepte et bénit sa conquête, comme la terre, au printemps, après s'être quelque temps défendue contre le soleil, se laisse pénétrer par lui :

*Sic, ubi post longas hiemes insanaque Cauri
Flamina, et excussos gelidis e nubibus imbres,
Sol nostrum radiis afflat propioribus orbem,
Ipsa licet primo tellus animata calore*

*Æstuet in nebulas, reducique obsistere Phæbo,
Et lucem undanti tentet prohibere vapore,
Sol tamen obstructas densa caligine nubes
Discutit erumpens, et amico lumine vernas
Undique spargit opes : donis tum victa recludit
Terra sinus, et amat quos ante refugerat ignes,
Virtoremque volens, vel dum superatur, adorat.*

Là encore, Corneille élague. Il ne se fait pas plus que nous illusion sur l'originalité de ces épithètes et de ces appositions dont l'écho se répercute à travers les profondeurs du « *Gradus ad Parnassum* ». Il ne s'astreint pas à les traduire :

C'est ainsi que la terre, au retour du printemps,
Des grâces du soleil se défend quelque temps,
De ses premiers rayons refuit les avantages,
Et pour les repousser élève cent nuages :
Le soleil plus puissant dissipe ces vapeurs,
S'empare de son sein, y fait naître des fleurs,
Y fait germer des fruits, et la terre, à leur vue,
Se trouvant enrichie aussitôt que vaincue,
Ouvre à ce conquérant jusques au fond du cœur,
Et pleine de ses dons, adore son vainqueur.

X, 215 et 216, v. 323.

La terre et le soleil sont beaucoup plus nettement personnifiés dans cette traduction que dans l'original. Corneille — et en ceci il est bien classique — ne comprend la nature que « *sub specie hominis* ». L'anthropomorphisme est chez lui une habitude et c'est une conquête galante, un manège coquet qu'il nous décrit ici : La terre se défend en femme avisée qu'on ne peut séduire avec des « *grâces* » et qui ne se rend qu'à des preuves d'amour convaincantes.

Cette tendance à la personnification se retrouve

dans la courte pièce « *Sur le canal du Languedoc, pour la jonction des deux mers* » :

La Garonne et l'Atax dans leurs grottes profondes (1),
Soupiraient de tous temps pour voir unir leurs ondes,
Et faire ainsi couler, par un heureux penchant
Les trésors de l'aurore aux rives du couchant ;
Mais à des vœux si doux, à des flammes si belles,
La Nature, attachée à ses lois éternelles,
Pour obstacle invincible opposait fièrement
Des monts et des rochers l'affreux enchaînement.

X, 231 et 232.

Le texte latin, cette fois, donnait le ton au poète car Parisot, l'auteur, montrait déjà la nature insensible s'opposant aux baisers des deux fleuves :

*Ne daret optanti dudum oscula grata Garumnæ
Mitis Atax.....*

Que de telles personnifications soient froides, nous en avons là une preuve nouvelle. L'anthropomorphisme doit être une manifestation spontanée du lyrisme ou de la passion oratoire, sous peine de n'être qu'un procédé sans valeur poétique, procédé d'ailleurs d'emploi facile, commode pour manufacturer les vers officiels.

Dans la courte pièce « *Sur la pompe du pont Notre-Dame* » qui commence par cette exclamation :

Que le Dieu de la Seine a d'amour pour Paris !

X, 242.

(1) Nous connaissons déjà cet hémistiche.

Et les fleuves mal sûrs dans leurs grottes profondes.

X, 202, 125.

Il n'a évidemment aucune valeur pittoresque.

comme dans la pièce suivante « *pour la fontaine des quatre nations* » :

C'est trop gémir, Nymphes de Seine,
Sous le poids des bateaux qui cachent votre lit.

X, 244.

Les allégories marines ne sont pas plus vivantes. Corneille ébauche déjà cette image de fleuve à « *la barbe limoneuse* », la main sur une « *urne penchante* » dont Boileau donnera plus tard le trop fameux modèle (1).

De nouvelles victoires du roi réveillèrent la muse du Père de la Rue et Corneille eut à traduire une seconde pièce latine, long poème de dix-huit pages qui contient plus de réminiscences que d'images. On y trouve bien une comparaison laborieusement échafaudée, où Louis XIV et le duc d'Orléans sont figurés par le Rhin et le Vahal « son frère », mais les alexandrins n'y sont pas meilleurs que les hexamètres.

Le seul intérêt de la pièce réside dans la narration assez colorée du passage du Rhin. On sait que ce passage, commencé à gué, se poursuit à la nage :

*Jam sola deseruere, et jam vacua omnia nutant
Sub pedibus.*

Le gué manque et leurs pieds semblent à pas perdus
Chercher encore le fond qu'ils ne retrouvent plus.

X, 272, v. 287

Le ressac des flots du Rhin est pour Corneille une

(1) Nous réservons l'étude de la pièce : « Défense des fables dans la poésie ». Le poème de Corneille est d'ailleurs beaucoup moins une traduction qu'une imitation fort libre des vers latins de *Lantoul*.

force ennemie qui entraîne loin des rives le corps de
Nogent frappé d'une balle :

Il tombe, l'onde achève, et l'éloignant du bord
S'accorde avec le feu pour cette double mort.

X, 273, 303 (1).

La pièce LXXXIII, traduite du latin de Santeul, nous offre une longue comparaison analogue à celle que nous avons déjà trouvée chez le P. de la Rue. Les bienfaits du soleil, son action fécondante, y sont encore évoqués.

*Sic ubi sidereos lustrat sol aureus orbes,
Cœlestesque plagas et lucida regna pererrat,
Nil telluris egens, patrio cum solus Olympe
Jam valeat sese asserere, et regnare per astra,
Ille tamen steriles non dedignatur arenas
Respicere, et campos radiis recreare jacentes :
Quod si forte novo tellus afflata calore
In tenuem exhalet nebulam, imbriiferumque vaporem
(Grata quidem, supero sed inania munera soli)
Excipit hunc primum, radioque humente tepentis
Semina cogit aquæ, nutritque, fovetque propinquam
Desuper irradians nubem ; quam deinde refundit
Prodigus, et terras meliori munere ditat.*

Il y a là une forme beaucoup plus élégante et plus souple que dans le poème sur le passage du Rhin. Santeul est un professionnel du vers latin, le P. de la Rue, un régent de collège qui taquine la muse.

(1) Il n'y a pas de personnification dans le latin :

... *Ignito stridens it limite plumbum*
Nogenti in frontem ; ruit ille, haustusque fluento,
Morte perit gemina.

Corneille cependant commence sa traduction par deux vers richement chevillés à la rime :

Ainsi, quand du soleil la course rayonnante
Fait rouler dans les cieus sa pompe dominante,
Qu'en maître souverain de ce brillant séjour
Il règle les saisons et dispense le jour,
Il ne dédaigne point d'épandre ses lumières
Sur les sables déserts et les tristes bruyères,
Il aime à voir l'amour que la terre a pour lui :
La terre qui l'adore exhale des nuages
Qui du milieu des airs lui rendent ses hommages ;
Mais il n'attire à lui cette semence d'eaux
Que pour la distiller en de féconds ruisseaux,
Et de tous les présents que lui fait la nature
Il n'en reçoit aucun sans rendre avec usure.

X, 290 et 291, v. 9

Rapproché de Santeul, Corneille semble éteint, empêtré de termes qui ne font point image : il a négligé de traduire nombre d'expressions pittoresques : « *aureus* », « *campos jacentes* », « *tenuem nebulam* » — qui ne veut point dire « *nuages* » mais léger brouillard, — « *aquæ tepentis* », « *fovet propinquam desuper irradians nubem* ». Santeul est un descriptif et un visuel. Il voit sous le soleil d'or, les campagnes étendues, d'où monte une brume transparente ; il voit la pluie tiède qui descend du nuage traversé par les rayons de l'astre. L'anthropomorphisme a effacé ce tableau dans le français. Pour Corneille le soleil est un dieu, la terre une adoratrice qui élève vers lui des nuages en guise d'encens. Le traducteur n'a conservé de Santeul que des termes psychologiques : « *non dedignatur respicere* », « *grata quidem* », « *prodigus* » ; des expressions figurées comme « *semina aquæ* », « *munere* », « *lucida regna* ».

Ne sommes-nous pas déjà autorisés à croire que la

personnification est une réaction caractéristique de son imagination ? Ajoutons que dans la comparaison de P. de la Rue, comme dans celle de Santeul, la personnification a cet avantage de ne jamais laisser oublier l'objet de la figure : le roi-soleil. De nombreuses expressions conviennent également à l'astre et au monarque : l'application flatteuse commence avec le choix même du symbole.

Dans la pièce LXXXIV, le Père Lucas a fait commettre à Corneille une personnification de la Meuse et du Rhin plus développée, donc plus fausse, que les précédentes :

*Et jam Mosa tremil, jam pallei Rhenus, et alto,
Qua parte nec noster fluit,
Gurgite Scaldis amat
Occuluisse caput, non uno vulnere quassum,
Et ante vulsis haud semel
Depile arundinibus.*

Déjà le Rhin pâli, La Meuse s'épouvante,
Et l'Escaut, dont le front jaune et cicatrisé
Porte empreints les grands coups dont il s'est vu brisé,
Grain d'une plaie encor plus étonnante,
Et cache au plus creux de ses eaux
Sa tête de nouveau tremblante
Pour le reste de ses roseaux.

X, 303., v. 57.

L'Ode à Pellisson est, dans les poésies diverses, la dernière pièce latine traduite par Corneille. Elle renferme une comparaison qui, sans être neuve, ne manque pas de relief :

*Stares, sonanti littore qualiter
Immota rupes mole stat ardua
Fluctus retundens : sic et olim
Te populi stupuere stantem.*

Et comme un grand rocher par l'orage insulté,
Des flots audacieux méprise la fierté,
Et sans craindre le bruit qui gronde sur sa tête,
Voit briser à ses pieds l'effort de la tempête.
C'est ainsi, Pellisson, que dans l'adversité
Ton intrépide cœur garda sa fermeté.

X, 318, v 41.

Les épithètes et les verbes psychologiques ont remplacé les traits descriptifs ; les images-visions sont converties en métaphores. Les deux termes de la comparaison s'en trouvent rapprochés, car les sentiments que le poète prête à la nature sont très voisins de ceux qu'il reconnaît à l'homme. Les flots sont audacieux et fiers, mais le cœur de Pellisson est intrépide ; le rocher ne craint pas le grondement de l'orage, il méprise la fierté des vagues : Pellisson garde sa fermeté. Ces expressions ne sont-elles pas presque toutes interchangeables ?

Sans doute, avec ce procédé, les formes s'estompent et les couleurs s'effacent, mais la vie intérieure, aperçue déjà à travers la matière, s'impose avec plus de force à l'examen du lecteur. Elle frappe deux fois l'attention avec les deux termes de la comparaison. L'abandon du pittoresque est, aux yeux de Corneille, amplement compensé par ce résultat.

Le Théâtre

Il ne s'agit plus ici de longues transpositions, mais de quelques vers choisis par Corneille dans les œuvres de modèles latins, grecs ou espagnols. Ce choix est plein d'enseignements. Si le poète, en effet, est obligé de traduire en bloc un chapitre de l'Imitation ou un psaume du bréviaire, il ne prendra évidemment

dans le théâtre de Sénèque ou dans la Pharsale que ce qui lui agréé, ce qui s'harmonise avec son tempérament poétique. En examinant les images qu'il emprunte à ses devanciers et les transformations qu'il leur fait subir, on peut donc recueillir des indications intéressantes sur la nature de son imagination (1).

C'est en effet surtout des images qu'il emprunte à Lucain (2). Son admiration pour la Pharsale et sa reconnaissance pour tous les beaux vers dont Pompée est redevable à l'épopée latine, ont été, par d'aucuns, jugées excessives (3). Elles ne l'aveuglent pas cependant. Il suffit pour s'en assurer de comparer aux vers de Lucain les images de Pompée qu'ils ont inspirées. Sans doute, on trouve dans la tragédie des vers venus en droite ligne du latin :

Soutiendrez-vous un faix sous qui Rome succombe.

IV, 30, v. 70.

*Tu, Ptolemeæ, potes Magni fulcire ruinam
Sub qua Roma jacet?*

Phars. 255 VIII, v. 528.

Deux fois de mon hymen le nœud mal assorti
A chassé tous les dieux du plus juste parti.

IV, 69, v. 1015.

(1) « On peut donc déjà se faire une idée plus nette de ce qu'il entend par de beaux vers, en comparant le style imagé de son « Lucain qu'il admire tant et la prose de Gerson qu'il méprise comme « forme artistique ». M. Souriau, *Evolution*, p. 116.

(2) Pour Huet, Corneille a été séduit par « les figures brillantes et les expressions relevées » de Lucain. *Origine de Caen*, XXIV, édit de 1706, p. 366.

(3) « Pour cent cinquante ou deux cents alexandrins plus ou moins imités dans les narrations et les discours d'une pièce de théâtre, des pittoresques et grandiloquents hexamètres d'un poème épique, Corneille s'efface vraiment un peu trop ». Dorchain, *Corneille*, p. 241. Cf. aussi M. Souriau, *Evolution*, p. 109.

*Cunctosque fugavi
A causa meliore deos.*

Phars. p. 220, VIII, v. 93 et 94.

La première de ces deux images plaît à Corneille ;
il la répète donc en la développant :

(Un faix) Sous qui tout l'univers se trouve foudroyé,
Sous qui le grand Pompée a lui-même ployé.

IV, 30, v. 71.

L'application n'est plus la même : ce n'est plus la
« *ruina Magni* » qui écrase l'Univers mais bien la
puissance de César.

Corneille dégage parfois une image enfermée dans
le texte latin :

*Sed fremitu vulgi, fasces et signa querentis
Inferri romana suis, discordia sensit
Pectora.*

Phars. p. 441, X, v. 11

Lorsqu'avec tant de faste il a vu ses faisceaux
Marcher arrogamment et braver nos drapeaux.

IV, 75, Pomp. 1154.

« *Marcher arrogamment* », « *braver* » ne font pas
que traduire « *inferri* ». Les faisceaux de César sont
presque personnifiés par ces deux verbes (1).

Une synecdoque peut donner à une image un relief
saisissant :

Et sa tête qu'a peine il a pu dérober,
Toute prête de choir cherche avec qui tomber.

IV, 30, Pomp. 87

(1) Comparez avec Brébeuf :

Les haches, les faisceaux qui brillent dans l'armée,
Sont pour eux une insulte au rang de Ptolémée

Phars., p. 366.

Chez Lucain, l'image est moins dramatique :

Toto jam pulsus ab orbe...
... *Quærit cum qua gente cadat* (1).

Phars. p. 252 et 253, v. 503 et 505.

Quand l'auteur latin écrit :

Rapimur quo cuncta feruntur

Phars. 254, VIII, v. 522.

Corneille ajoute l'image :

Et cédon's au torrent qui roule toutes choses.

IV, 34, Pomp. 190.

Il est donc parfois plus imagé que Lucain, mais, avec un auteur aussi prodigue de couleur que le poète de la Pharsale, il faut le plus souvent atténuer, sinon supprimer des détails.

Le pittoresque est le domaine de Lucain mais l'hyperbole sévit trop souvent dans ses descriptions et avec elle un goût bien espagnol du sang étalé et de l'horreur repoussante (2).

Corneille réduit les hyperboles. Sans doute il a conservé les « *montagnes de morts* » que Boileau raillera plus tard chez Brébeuf, — peut-être pour atteindre Corneille par ricochet, — mais il glisse sans insister. Alors que Lucain entassait les cadavres jus-

(1) Brébeuf traduit :

(Craignons)

....que ce grand objet que poursuit leur courroux,
Ne tombe encore un coup, et ne tombe avec nous.

Phars., p. 302.

(2) Cf. Pichon, Histoire de la littérature latine. Hachette 1898, p. 581.

qu'au sommet des collines (1), le poète français écrit :

Des montagnes de morts privés d'honneurs suprêmes.

IV, 27, v. 9.

Ce serait chercher à Corneille une mauvaise querelle que de prendre au pied de la lettre cette expression métaphorique.

Les vers abstraits

La moitié du Sénat pompeusement étale

Une indigne curée aux vautours de Pharsale.

IV, 30 Pomp. 57

ont remplacé l'effrayant tableau où Lucain montre les oiseaux de proie ensanglantant les arbres où ils se posent et faisant tomber sur la tête des vainqueurs une pluie rouge, avec des lambeaux de chair qu'ils sont las de porter. (Phars. p. 168, v. 834 et sq.) (2). Les exigences de l'action dramatique, comme le respect de la délicatesse française, faisaient une loi à Corneille de ne point suivre son modèle dans cette macabre description.

La tête tranchée, dessinée complaisamment par Lucain qui met à nu les nerfs, les veines saignantes,

(1) ...*Excelsos cumulis æquantia colles corpora* Phars., p. 165, v. 790.

(2) Voici ce passage traduit par Brébeuf :

Ces oiseaux dont la gorge est de sang altérée,
Qui du sang des Romains ont souvent fait curée,
Ces tombeaux animés, ces sépulcres volants,
Vont se gorgier de meurtre en ces funestes champs.
Le transport de leur proie ensanglante les marbres,
Fait rougir les forêts et dégoutter les arbres,
Les vautours dévorants et les sales corbeaux
Sur Iule en ont souvent laissé choir des lambeaux.

Phars, p. 273.

les vertèbres fracassées, n'apparaît dans la pièce de Corneille que pour exprimer les dernières pensées du héros. L'auteur de Pompée a conservé l'image de la Pharsale sur les sanglots qui semblent encore contracter la bouche de la victime.

*Atque os in murmura pulsant
Singultus animæ.*

Phars. 265, v 682.

Mais il les interprète aussitôt et en fait le signe des sentiments qui animeraient Pompée s'il vivait encore :

Il semble qu'à parler encore elle s'apprête,
Qu'à ce nouvel affront un reste de chaleur
En sanglots mal formés exhale sa douleur ;
Sa bouche encore ouverte et sa vue égarée
Rappellent sa grande âme à peine séparée
Et son courroux mourant fait un dernier effort
Pour reprocher aux dieux sa défaite et sa mort.

IV, 60, Pomp. 762.

Il y a dans Lucain (p. 263 et 264, v. 637 à 663), une longue imprécation de Cornélie. A la vue du meurtre elle s'accuse avec véhémence et appelle à grands cris la mort. Corneille en a extrait ces deux détails :

*... Miseranda æthera complet
Vocibus.*

Phars. p. 263, v. 638

et

*Interque suorum ?
Lapsa manus.*

Phars. 264, v. 661.

A ces deux indications l'auteur tragique ajoute la vision du beau geste antique des suppliants et le

drame intérieur est entièrement exprimé par la succession des attitudes :

La triste Cornélie, à cet affreux spectacle,
Par de longs cris aigus tâche d'y mettre obstacle ;
Défend ce cher époux de la voix et des yeux,
Puis n'espérant plus rien, lève les mains aux cieux ;
Et cédant tout à coup à la douleur plus forte,
Tombe dans la galère, évanouie ou morte.

IV, 49, Pomp 537.

Le corps décapité du héros a été jeté à la mer :

On donne à ce héros la mer pour sépulture
Et le tronc sous les flots roule dorénavant
Au gré de la fortune, et de l'onde, et du vent.

IV, 49, Pomp. 534.

Lucain avec son imagination puissante suivait du regard, comme le poète d'Oceano nox, la funèbre promenade du cadavre à travers les sombres éten-dues, il le voyait traîné sur les sables sous-marins, heurtant les écueils et s'y déchirant. (Phars. p. 268, v. 708). Corneille n'a maintenu dans son récit que l'idée générale :

..... *Truncusque vadosis*
Huc, illuc jactatur aquis.

Phars. 267, v. 698

Ainsi Corneille abrège les longues descriptions épiques, il en atténue la violence et sans s'arrêter à l'apparence extérieure, au geste, à l'attitude, il s'efforce d'atteindre l'âme par delà. Il n'est donc nullement, en ce qui concerne les images « *Lucano lucanior* ».

Les descriptions de Médée doivent malheureusement bien peu de chose au pittoresque familier ou

terrible d'Euripide. Corneille, qui pourtant dessine d'une manière fort juste dans ses comédies des attitudes féminines, Corneille a dédaigné, comme indignes de la majesté tragique, les vers charmants où le poète grec décrit le manège coquet de Créuse, après qu'elle a revêtu la robe de la magicienne (1). Il n'a pas eu à dépeindre, après Euripide, l'embrasement de la malheureuse, puisque, pour « mettre les personnes sur la scène dans la catastrophe », il a feint « que les feux produits par la robe de Médée étaient invisibles ».

Par contre, il reproduit et développe avec complaisance les détails que donne le poète grec sur les monstres gardiens de la Toison : « *les taureaux indomptés qui soufflaient des flammes par leurs narines* » (2) ; « *le dragon qui couvrait de ses replis tortueux la Toison d'or et la gardait sans jamais succomber au sommeil* » (3) :

Il fallait mettre au joug deux taureaux furieux ;
Un tourbillon de feu s'élançait de leurs yeux,
Et leur maître Vulcain poussait par leur haleine
Un long embrasement dessus toute la plaine.

II, 361, Méd. 411.

Un dragon enivré des plus mortels poisons
Qu'enfantent les péchés de toutes les saisons,
Vomissant mille traits de sa gorge enflammée,
La gardait beaucoup mieux que toute cette armée.
Jamais étoile, lune, aurore ni soleil
Ne virent abaisser sa paupière au sommeil.

II, 361 et 362, v. 423.

(1) Euripide. Médée. Traduct. Humbert, p. 216, t. I, Garnier, éd.

(2) Euripide. Médée. Traduct. Humbert, p. 196.

(3) Euripide. Médée, p. 196.

Si le poète français ajoute de nouveaux traits et renforce la couleur, c'est qu'ici la description est un argument, un reproche. Médée flétrit la trahison de Jason, en lui remettant sous les yeux les dangers dont elle l'a sauvé.

A Sénèque, Corneille a emprunté la belle réplique :

*Hic mare et terras vides,
Ferrumque, et ignes, et deos et fulmina.*

Sén. II, p. 366, Méd. 166.

Où tu vois en moi seule et le fer et la flamme,
Et la terre, et la mer, et l'enfer, et les cieux,
Et le sceptre des rois, et le foudre des dieux.

II, 356, Méd. 322.

Ce cri d'orgueil a plus d'ampleur dans le français.
On aimerait mettre au compte de notre poète cette image hardie :

Si vous me punissez, rendez-moi mon forfait.

II, 363, Méd. 448.

Mais il faut la rendre à Sénèque :

*Si placet, damna ream,
Sed redde crimen.*

Sén. II, p. 372, Méd. 245.

Dans la scène de la grotte magique, Corneille a écrit quelques vers qui rappelaient Macbeth à Voltaire (1). :

(1) Dans la tragédie de Macbeth, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de Shakespeare, trois sorcières font leurs enchantements sur le théâtre.... Cela vaut bien les serpents qui sont venus d'Afrique en un moment et ces herbes que Médée a cueillies, le pied nu, en faisant pâlir la lune ». Voltaire, Œuvre histor. t. II, p. 4093

Moi-même, en la cueillant, je fis pâlir la lune,
Quand, les cheveux flottants, le bras et le pied nu,
J'en dépouillai jadis un climat inconnu.

II, 390, v. 982.

Les derniers détails appartiennent au poète latin :

*Tibi, more gentis, vinculo solvens comam,
Secreta nudo nemore lustravi pede.*

Sén. II, p. 413 et 414, v. 752 et sq.

Dans tout ce passage d'ailleurs, Corneille n'a eu qu'à choisir dans la collection de bêtes monstrueuses et de plantes vénéneuses que lui offrait la tragédie latine. Il l'a fait d'ailleurs avec discrétion.

On ne retrouve pas trace chez lui des nombreuses images que contiennent les chœurs de la pièce latine. Chose curieuse, lui qui se montrera dans la suite si prodigue de métaphores empruntées à la navigation, il néglige celles qu'il rencontre dans Sénèque et dans Euripide. L'homme de théâtre ne s'est point laissé égarer par la rhapsodie lyrico-épique qu'il avait sous les yeux : les images de Sénèque, trop éclatantes et trop développées, pouvaient convenir aux lectures publiques : au théâtre elles arrêteraient à chaque pas l'action. La même remarque vaut pour OEdipe. Nous n'y avons trouvé qu'une image descriptive traduite de Sénèque. C'est d'ailleurs un beau vers qu'on ne manque pas de citer parmi les plus pittoresques de Corneille :

Au pied du roc affreux semé d'os blanchissants.

VI, 145, Œd. 247.

Et albens ossibus sparsis solum

Sén. II, 136, Œd. 94.

Mais le poète français a laissé de côté les visions de sang et de mort, les conjurations magiques, l'ombre sanglante de Laïus, toute la fantaisie macabre de Sénèque et tout le pittoresque affreux d'Euripide. « J'ai reconnu, dit-il, que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés pourrait sembler horrible au nôtre ». (T. VI, p. 126). Il a surtout soigneusement expurgé le cinquième acte de « *ces INCOMPARABLES ORIGINAUX* », « *la curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage* » (VI, p. 126). C'est cela surtout qui « *ferait soulever la délicatesse de nos dames* » et qui vaudrait au poète trop réaliste « *la censure de ceux qui les accompagnent* » (VI, p. 126). Si Corneille se cherche des ancêtres, il ne les imite pas servilement dans le détail du style. Lucain et Sénèque valent en effet, par des mérites qu'un auteur dramatique ne peut, ni ne doit chercher à acquérir. Ils valent par la couleur de leurs descriptions luxuriantes, par leurs métaphores somptueuses, ornements littéraires plaqués dans le discours au bons endroits, mais qui ont ce tort grave de n'être presque jamais l'expression nécessaire de la pensée (1).

Si Corneille exagérât volontiers sa dette vis-à-vis de Lucain, sinon de Sénèque, il se montrait par contre très jaloux de son indépendance à l'égard des poètes espagnols contemporains à qui il empruntait ses sujets (2). Il écrivait à Scudéry à propos du

(1) Les images d'Horace ne doivent rien à Tite-Live. Celles de la Toison, de Psyché, de Suréna ne s'inspirent pas davantage de Valérius Flaccus, d'Apulée ou de Plutarque.

(2) Ce n'est d'ailleurs pas l'avis de Philarète Chasles : « Il ne

Cid : « Vous m'avez voulu faire passer pour simple traducteur, sous ombre de soixante et douze vers que vous marquez sur un ouvrage de deux mille et que ceux qui s'y connaissent n'appelleront jamais de simples traductions ». Lettre apologétique, t. X, 402 et 403.

Il y a pourtant de « simples traductions » dans le Cid et parmi elles, quelques images célèbres :

Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.

III, 120, Cid. 274.

Lava

Con sangre, 'que sangre sola

Quita semejantes manchas.

Corneille, T. III, p. 200.

Son sang sur la poussière écrivait mon devoir.

III, 144, Cid. 675.

Escrivio en este papel

Con sangre mi obligacion

Corneille, T. III, p. 202.

..... Sa valeur en cet état réduite
Me parlait par sa plaie et hâtait ma poursuite ;
Et pour se faire entendre au plus juste des rois,
Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.

III, 144, Cid. 677.

G. de Castro avait dit avec plus de concision et de force :

Me hablo

Con la boca de la herida

III, p. 202.

prétend, modeste et consciencieux grand homme, qu'au mérite d'avoir trouvé ces pierres précieuses, de les avoir appréciées à leur valeur et de les avoir serties selon le goût de la nation ». *Etudes sur l'Espagne*, p. 116 Ph. Chasles est orfèvre comme M. Josse...

Les paroles énergiques de Don Diègue étaient déjà celles de Don Diégo :

Quand le bras a failli l'on en punit la tête,
Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.

III, 146. v. 722.

*Castigar en la cabeza
Los delitos de la mano ;
Y solo fué mano mia.*

III, p. 202.

La fameuse métaphore où Scudéry trouvait trois moitiés appartient à l'espagnol :

*La mitad de mi vida
ha muerto la otra mitad.
Y al vengar
De mi vida la una parte,
Sin la dos he de quedar.*

III, p. 203.

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

III, 150, Cid. 800.

« *Pénible préciosité* » dit Martinenche (1) qui à propos de ces vers

.... Plonge-le dans le mien
Et fais lui perdre ainsi la teinture du tien.

III, 154, Cid. 863.

(1) Martinenche. *La Comédia espagnole en France*, p. 221.

« Par quel art cependant ces vers touchent-ils ? se demande Voltaire. N'est-ce point que « la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau » porte dans l'âme une idée attendrissante qui subsiste encore malgré les vers qui suivent ?

ajoute : « *La plaie de don Gormas par où parle sa valeur ne vaut pas mieux que la teinture sanglante que Rodrigue réclame pour son épée. Ce sont là des gongorismes qui gardent dans la traduction française la saveur trop forte du terroir* ». (1).

On l'a sans doute remarqué, cette fois encore, ce n'est pas de la couleur que Corneille a cherché dans son modèle : celle de G. Castro serait trop criarde pour la scène française. Il s'est approprié des pensées spirituelles, des comparaisons ingénieuses, toute une rhétorique méridionale où comparaison vaut raison. Les figures sont en effet pour Chimène et Don Diègue des armes aiguisées dont ils se servent pour l'attaque ou la défense. Corneille n'a pas voulu les leur ôter.

Dans le *Menteur*, c'est encore un espagnol, Alarcon, que le poète accommode à la manière française. La couleur légère de la rue des Orfèvres, du parc d'Attocha, l'Espagne des mantilles et des sérénades ne se retrouve point dans le *Menteur*. Corneille a « dépaycé » le cadre. Nous n'avons pas ici à montrer avec quel art il a transposé le sujet, avec quelle élégance il a habillé les personnages à la française. Les images l'y ont aidé : c'est dire qu'elles ne sont pas espagnoles.

Dans l'excellente étude que M. Viguiier a faite de la « *Verdad sospechosa* » d'Alarcon (2) comme dans l'original lui-même, nous n'avons trouvé que fort peu d'images passées directement de l'espagnol dans le français

(1) Martinenche, op. cit., p. 221 et 222

(2) Corneille, t. IV, p. 241-274.

Si tu pouvais savoir quel plaisir on a lors
De leur faire rentrer leurs nouvelles au corps.

IV, 160, Ment. 367.

diffère assez sensiblement comme sens de

....*que se vuelva*
Con sus nuevas en el cuerpo
Y que reviente con ellas. (1).

..... De mon cœur l'unique secrétaire.

IV, 207, Ment. 1130.

est une image espagnole.

Pues secretario me has hecho
Del archivo de tu pecho.

« *Puisque vous m'avez fait le secrétaire des archives de votre cœur* ».

Dans le récit de la fête sur l'eau Alarcon disait :
« *Les fusées, les bombes et les roues éclatèrent ; toute la région du feu descendit en un moment sur la terre* ». (2).

Cette descente devient un combat chez Corneille :

..... Tant de serpenteaux
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux,
Qu'on crut que pour leur faire une plus rude guerre,
Tout l'élément du feu tombait du ciel en terre.

IV, 156, Ment. 287.

(1) Voici la traduction du passage entier : « Tu ne sais pas, lorsque arrive un colporteur de nouvelles, tout fier de pouvoir conter un exploit ou une fête, comme je lui ferme la bouche avec un conte tout pareil, et il est contraint de s'en retourner avec ses nouvelles dans le corps ou d'en crever ». Alarcon, *La vérité suspecte*, Hatier p. 27

(2) Alarcon, *La vérité suspecte*, p. 27.

Corneille conserve encore la métaphore galante :
« *Je suis celui qui commence à vivre aujourd'hui
parce qu'il est l'esclave de Lucrecia* » (1). Il l'amplifie même, la cisèle à loisir.

Oui c'est moi qui voudrais effacer de ma vie
Les jours que j'ai vécu sans vous avoir servie.
Que vivre sans vous voir est un sort rigoureux !
C'est ou ne vivre point ,ou vivre malheureux ;
C'est une longue mort, et pour moi je confesse
Que pour vivre il faut vivre esclave de Lucrece.

T. IV, p. 191. Ment. 249.

C'est l'enthousiasme qui dicte à Dorante cette déclaration ; elle ne manque pas d'outrance. Le langage de l'écolier comme son visage (2) est à la mode. Mais chez Alarcon, cet enthousiasme se manifestait par des métaphores tellement hyperboliques, tellement recherchées qu'elles ne pouvaient passer dans le français. La préciosité du couplet français est plus discrète.

La réplique amusante de Tristan à Don Garcia qui parle « dix langues » : « *Toutes ensemble ne suffisent pas à tes mensonges. Tu es plein de vérités, mais il n'en sort pas une* » (3), a dicté celle de Cliton :

DORANTE

J'ai dix langues Cliton à mon commandement.

CLITON

Vous auriez bien besoin de dix des mieux nourries,
Pour fournir tour à tour à tant de menteries ;

(1) Alarcon, *La vérité suspecte*, p. 52.

(2) ... Il est malaisé qu'aux royaumes du Code
On apprenne à se faire un visage à la mode.

IV. 142, Ment. 9.

(3) Alarcon. *La vérité suspecte*, p. 73.

Vous les hachez menu comme chair à pâtés. (1)
Vous avez tout le corps bien plein de vérités
Il n'en sort jamais une.

IV, 205, Ment. 1201.

Est-ce pour expliquer « *tu es plein de vérités* » que Corneille a introduit l'image culinaire de la chair à pâtés ? A-t-il voulu suggérer l'idée d'un Dorante farci de vérités qui ne peuvent sortir ?

Les images imitées d'Alarcon sont fort clairsemées dans le Menteur parce que Corneille juge les métaphores espagnoles trop clinquantes. C'est par douzaines que les soleils madrilènes avec leurs lunes se sont éclipsés dans la pièce française.

Et cependant le Menteur est fort riche en images originales. Il semble que l'auteur français ait subi la contagion de son modèle chez qui la métaphore apparaît presque à chaque vers. Mais en arrivant chez Corneille, le style figuré d'Alarcon se modifie « *ad modum recipientis* ». S'il y a eu émulation entre les deux auteurs, cela nous aura valu dans le Menteur des images aussi françaises d'inspiration, que celles de la « *Verdad sospechosa* » sont espagnoles.

Dans la « *Suite du Menteur* », Corneille a élagué largement son modèle « *Amar sin saber a quien* » de Lope de Vega et « *nous ne trouverions pas à citer ici de ces luttes brillantes d'imitation et de traduction comme celles qui se sont fait admirer dans la pièce précédente. Cela peut tenir à la manière de Lope plus glissante, d'un vol plus léger que celle d'Alarcon, et généralement moins adaptée aux allures de Corneille* ». (2).

De fait, à part le refrain métaphorique

(1) Proverbial. Viollet Le Duc. Ancien Théâtre VI, 79.

(2) Vignier. Œuvres de Corneille. Marty-Laveaux IV, p. 395.

« Rentrez dans la prison dont vous voulez sortir » (1)

refrain dont nous reparlerons, nous n'avons trouvé dans Lope aucune image dont Corneille se soit emparé.

Les images de ce chapitre ne sont-elles pas trop différentes de provenance et de nature, pour que leur comparaison nous apporte autre chose que des indications confuses sur les tendances propres de l'imagination cornélienne ? Le croire serait oublier que le travail d'une imagination puissante reste le même, quelle que soit la diversité des matériaux qu'on lui fournisse. Il se manifeste dans le choix des images qu'elle retient, dans les renforcements ou les atténuations qu'elle leur fait subir.

Nous avons vu Corneille laisser de côté l'image purement pittoresque qui ne serait qu'un ornement superflu. Au contraire, il fait sienne volontiers l'image-vision qui peut illustrer l'idée, servir à augmenter l'intérêt dramatique. Il entend toutefois garder la mesure, et dédaigne de provoquer, en insistant sur des détails horribles, une terreur ou une pitié faciles. Il ne recule pas devant un vers réaliste rencontré dans les psaumes, mais s'il accepte d'émouvoir ainsi le cœur de son lecteur, il ne veut point le soulever.

Les images violemment colorées semblent le gêner beaucoup moins que les comparaisons familières qu'il rencontre dans la Bible. On sent très tenace chez lui le préjugé de la séparation des genres et des styles. Il s'offusque de trouver dans le texte sacré des expressions bonnes tout au plus pour la comédie. Il voudrait que Dieu parle toujours en style sublime. le seul qui, selon lui, soit digne du verbe divin, et il

(1) Suite du *Ment.* V, 5. (Tome IV, p. 385).

voile de son mieux ce qu'il prend chez le psalmiste pour des défaillances d'inspiration.

Il paraît doué du sens de la clarté plus que du sens plastique, mais il a surtout, si l'on en juge par les images qu'il choisit et la manière dont il les traite, le sens du mouvement. De plus, le mouvement matériel se convertit très vite chez lui en activité volontaire : nous avons souvent signalé cette tendance à la personnification.

Ces multiples images si diverses venues à Corneille de tous les points de l'espace et du temps se sont trouvées chez lui, plus ou moins heureusement d'ailleurs, naturalisées françaises. Sans aucun souci de couleur locale, il trahit délibérément son texte quand se présente une métaphore qui paraîtrait extraordinaire ou inintelligible à son lecteur. Maladroit et gauche le plus souvent en présence de symboles inaccoutumés, il ne donne toute sa mesure qu'en abordant les associations familières au xvii^e siècle.

Corneille ne bannit pas la préciosité : les images du Cid et du Menteur imitées de G. de Castro ou d'Alarcon nous l'ont déjà appris. Il semble d'ailleurs se défendre moins de la subtilité ingénieuse du premier modèle que de l'outrance hyperbolique du second.

Mais la conclusion qui pour nous ressort le plus nettement de ces traductions et de ces imitations, c'est le goût de Corneille pour les images.

On peut trop souvent lui reprocher d'avoir mal compris, d'avoir faussé même celles qu'il relève dans ses textes, mais il est rare qu'il en supprime. Il en ajoute au contraire souvent, et il nous reste à citer bien des images de l'Imitation des Psaumes ou des

Hymnes qui ne doivent rien aux ouvrages latins. Il a paraphrasé les Louanges de la Sainte Vierge qui sont une longue suite de comparaisons et d'allégories. Enfin, quand on parcourt les listes d'emprunts faits par lui à Lucain, à Sénèque, à G. de Castro, à Alarcon, on est étonné d'y trouver surtout des vers métaphoriques. D'instinct, Corneille préfère la forme figurée à l'expression directe.

Nous aurons à préciser et à compléter les indications trop sommaires que les images traduites nous ont fournies sur la nature de l'imagination cornélienne, mais nous pouvons déjà considérer comme acquis ce point essentiel.

CHAPITRE II

LES IMAGES PRÉCIEUSES

L'effort des précieux pour se créer un langage distingué porta principalement sur les images. C'était naturel, car l'image est caractéristique du style et c'est d'elle qu'il faut tout d'abord s'assurer dès que l'on prétend se séparer de la masse. De plus, elle est à la merci de tous les coups de main ; on peut lui faire impunément subir toutes les violences, alors que le vocabulaire et la langue trouvent, dans l'usage et chez les grammairiens, de redoutables défenseurs.

Tout d'abord, les précieux choisirent certains lieux communs du style figuré et les traitèrent à leur manière, les développant avec trop de logique ou les poussant jusqu'à l'hyperbole. Figures prolongées et métaphores outrées, ce sont là deux manifestations courantes de l'esprit précieux. Rien n'était d'ailleurs plus facile que de remanier ces images conventionnelles car elles étaient simples et fortes, comme la plupart de celles qui ont acquis droit de cité dans une langue. Il suffisait de compliquer le symbole ou de convertir sa force en violence, pour acquérir, croyait-on, une originalité de bon aloi (1).

(1) Mlle de Gournay recommandait déjà « d'amplifier » les mots et plus encore de « greffer et métaphoriser jusqu'à l'extrême effort

Les développements précieux n'ont rien d'une synthèse descriptive — on ne cherche point à y énumérer les qualités sensibles d'un objet — ; ils procèdent, au contraire, de l'analyse intellectuelle. Les romanciers précieux excellent à dévider le fil tenu d'une déduction. Écoutons l'Astrée : « *Des cailloux, « répondit Phylis, qui sont froids, on en voit bien « sortir des étincelles qui sont chaudes.* — *Il est « vrai, répondit Lysandre, mais jamais du feu ne « procéda le froid.* — *Et toutefois, reprit Phylis, du « feu même procède bien la cendre qui est froide.* — *Oui, ajouta le berger, mais quand la cendre est « froide le feu n'y est plus »* (1).

Ne croirait-on pas lire, tant le langage est didactique et incolore, un passage d'une très ancienne physique, un dialogue socratique sur la nature du feu ? Si l'on songe maintenant qu'il ne s'agit là que des relations entre l'amour et la jalousie, que chacune des propriétés du feu, évoquées par Phylis et Lysandre, correspond à un état d'âme (2), on a l'impression d'un symbolisme compliqué et puéril que l'idée ne demande d'ailleurs nullement pour s'exprimer.

L'hyperbole est un autre caractère des métaphores précieuses (3). Il y a en elles une perpétuelle dispro-

de l'invention d'un esprit industrieux, puissant et magnifique ». Advis ou présents. p. 452.

(1) Astrée II, p. 156.

(2) Les idées sont celles-ci : l'amour peut — ou ne peut pas — naître de la jalousie. Pour ne pas les exprimer directement, d'Urfé commence par proposer tout un système d'équivalents, découverts, eux aussi, par déduction : « L'amour, n'est-ce pas un désir, et tout désir n'est-il pas de feu ? Et la jalousie n'est-ce pas une crainte, et toute crainte n'est-elle pas de la glace ? » Ib.

(3) « Trois ou quatre mots hyperboliques ont cours dans le langage ordinaire nonobstant l'aversion que nous avons pour l'hyper-

portion de force entre l'idée, le sentiment et la figure qui les concrétise. Les précieux épuisent toute la puissance des images à propos de choses insignifiantes. L'abus qu'ils ont fait des métaphores suggérées par le feu en est un exemple typique. Rien n'est plus juste que d'appliquer le mot à la passion : « *Il y a dans la flamme qui cause la sensation de brûlure, une activité dévorante, évidemment comparable à celle de la volonté passionnée, et dans cette douleur physique, une vivacité analogue à celle des tourments moraux de l'amour* » (1). La métaphore devrait donc être réservée aux passions ardentes ; en l'employant sans cesse les précieux l'ont énervée, tuée même. Ce sont eux encore qui ont acclimaté chez nous les concetti, ces métaphores hybrides où un terme pris au figuré conserve néanmoins son sens propre. Enfin, ils ont aimé, comme tous les esprits stériles, à heurter les mots dans des antithèses purement verbales, qui, avec les pointes constituent la meilleure part de ce qu'on a appelé leur « *psittacisme* » (2).

Nous retrouvons chez Corneille toutes ces manifestations de la préciosité. Il y a chez lui des figures prolongées et des images hyperboliques ; des personifications qui touchent au ridicule et des associations qui l'atteignent. Le poète a lui-même confessé que les pointes furent ses péchés de jeunesse et,

bole : je meurs d'envie, je meurs de peur, j'enrage... Il y a bien d'autres expressions nouvelles... sans parler de celles qu'on nomme précieuses et qui ne sont pas tant de notre langue que de quelques femmes qui, pour se distinguer du commun, se sont fait un jargon particulier ». Bouhours, *Dial*, d'Ariste et d'Eugène, p. 104.

(1) Sully-Prudhomme. Expression dans les beaux-arts, p. 176.

(2) Brunot. Histoire de la langue française, T. III, 1^{re} partie, p. 68.

s'il faut chercher dans son tempérament poétique la raison de son goût pour l'antithèse, il n'en reste pas moins qu'il s'est souvent amusé à choquer les mots selon les règles du jeu précieux.

Les métaphores plus ou moins longuement suivies n'ont pas toujours chez Corneille le caractère d'ornements contournés et superflus qui est celui des allégories précieuses. Elles lui servent parfois à développer un argument avec une force que n'aurait pas eu l'expression directe. Cinna veut prouver à Auguste que son abdication serait pour Rome une catastrophe : il s'explique dans une longue métaphore précise et impressionnante comme un bilan :

Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche,
Considérez le prix que vous avez coûté :
Non pas qu'elle vous croie avoir trop acheté ;
Des maux qu'elle a soufferts elle est trop bien payée ;
Mais une juste peur tient son âme effrayée :
Si, jaloux de son heur et las de commander,
Vous lui rendez un bien qu'elle ne peut garder,
S'il lui faut à ce prix en acheter un autre.

.....

Si ce funeste don la met au désespoir
Je n'ose dire ici ce que j'ose prévoir.

III, 411, Cin. 606 et sq.

Ailleurs, un personnage enveloppe dans une image logiquement prolongée une suite d'idées que les circonstances lui interdisent d'énoncer directement. Rodogune ne peut, devant Antiochus et Séleucus, parler en termes explicites de la haine que Cléopâtre, leur mère, lui a vouée. Elle s'excuse même d'avoir prononcé le mot :

Pardonnez-moi ce mot qui viole un oubli
Que la paix entre nous doit avoir établi.

IV, 468, Rod. 949.

Toutefois, il lui faut bien justifier, devant les deux jeunes gens, son attitude défiante et leur faire part de ses appréhensions : elle a donc recours à cette figure :

Le feu qui semble éteint souvent dort sous la cendre (1)
Qui l'ose réveiller peut s'en laisser surprendre ;
Et je mériterais qu'il me pût consumer
Si je lui fournissais de quoi se rallumer.

IV, 468, Rod. 951.

Cette belle image est ici l'expression nécessaire de la pensée ; il n'y a d'ailleurs aucune disproportion de force entre une flamme dévorante et la haine farouche de Cléopâtre. L'image ne contient en conséquence aucune trace de préciosité, puisque la métaphore précieuse est par essence inutile et déséquilibrée.

Cette métaphore du feu était au ^{xvii}^e siècle le lieu

(1) Rotrou, dans la Sœur (1645) reprendra cette image :

Quelque nouvelle amour dont le feu nous consume,
Notre premier brasier aisément se rallume,
Pour peu que sous sa cendre il reste de chaleur.

Fournier, Théât. fr. du XVI^e et XVII^e. II, 466.

Mairet avait dit avant tous deux dans Sophonisbe (1629) :

Si l'étrange accident que vous allez entendre
N'eut rallumé mon feu qui mourait sous la cendre.

Théât. français, II, 149.

Cette image du feu sous la cendre est d'ailleurs assez commune pour que Furetière la cite : « *On dit d'un homme amoureux qu'il nourrit un feu discret, un feu caché sous la cendre* ». L'application qu'en a faite Corneille à la haine dissimulée lui donne toute sa force.

commun préféré du langage galant. Clichée dans la langue, elle passait très souvent avec rapidité dans le discours, réduite aux mots « flamme » ou « feu » traités à peu près comme des termes abstraits. L'image n'était alors ni sentie ni comprise. Mais souvent aussi les auteurs insistaient sur le sens concret primitif et filaient, sur le feu, son origine, son action, des métaphores très recherchées (1).

Corneille n'a pas fait autrement. On pardonnerait aisément la réplique précieuse mais finement ironique de Clarice :

Cette flamme, Monsieur, est pour moi fort nouvelle
Puisque j'en viens de voir la première étincelle (2)
Si votre cœur ainsi s'embrase en un moment,
Le mien ne sût jamais brûler si promptement.

IV, 147, *Ment.* 145.

On serait moins indulgent pour ce fragment de dialogue où les acteurs se fatiguent visiblement à ne pas parler comme tout le monde. La passion gagne-t-elle à s'exprimer ? Les avis sont partagés :

Sa plus forte chaleur se dissipe en paroles,

.....

En lui donnant de l'air son ardeur s'alentit (3).

(1) Cf. Desportes, p. 5 et p. 38. — Hardy, *Mort d'Achille*, II, 2, v. 23. — Astrée, I, 159 et 160.

(2) *Étincelle* signifie évidemment manifestation d'un sentiment caché. C'est dans ce sens encore que Mandane l'emploie dans *Agésilas* :

Mais enfin c'est un feu sans aucune étincelle
J'en crois ce qu'on en dit et n'en sais encor rien.

VII, 67, *Ag.* 1463.

(3) On trouve la même idée dans du Ryer :

Mais plus mon feu se cache et plus il est extrême
Et lors qu'il entretient ma secrète douleur,
Bien qu'il soit sans éclat, il n'est pas sans chaleur.

Vendanges de Suresnes, I, 2, 81.

— Ce n'est que faute d'air que le feu s'amortit,
Allons et tu verras qu'ainsi le mien s'allume.

I, 281, Clit. 121.

Le feu répand à la fois lumière et chaleur ; il se manifeste par son éclat à moins qu'il ne brûle sans luire. Il aveugle comme il éclaire et sa fumée obscurcit la vue. L'esprit du poète aime à se jouer parmi ces qualités contradictoires :

..... L'amour est tout de feu,
Il éclaire en brûlant et se trahit soi-même.

I, 417, Vve, 344.

..... Souvent l'amour brûle sans luire :
Dans un profond secret il aime à se conduire.

V, 40, Théod. 519.

Ce beau feu vous aveugle autant comme il vous brûle.

IV, 469, Rod. 979.

L'espoir ne peut s'éteindre où brûle tant de feu,
Et son reste confus me rend quelques lumières
Pour mieux juger que vous.

IV, 473, Rod. 1094.

Laissez moins de fumée à vos feux (1) militaires,
Et vous pourrez avoir des visions plus claires

V, 542, Nic. 687.

Ailleurs, l'espoir est le vent qui rallume la flamme :

(1) Corneille ne pèche pas contre la règle formulée par Du Perron et reprise par Bouhours : il ne faut jamais que les métaphores descendent du genre à l'espèce. « *On peut bien dire les flammes d'amour mais non pas les tisons, le falot, la mèche d'amour* ». Bouhours, Doutes, p. 113.

Mais ce flatteur espoir qu'il rejette en mon âme
N'est rien qu'un vent qui souffle et rallume ma flamme (1).

I, 144, Mel. 18 var..

Corneille combine encore la métaphore et l'antithèse, sans parvenir à rendre quelque lustre à des images bien usées :

Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens

III, 1^{er}, Cid. 104.

Il est de son honneur d'empêcher qu'on présume
Qu'on éteigne aisément les flammes qu'elle allume.

II, 56, Gal. 713.

Préciosité, on le voit par de tels vers, n'est pas synonyme de légèreté !

On sait combien la guerre a fourni de comparaisons à la lange du xvi^e siècle (2). Les termes de guerre se rencontrent maintes fois chez Corneille avec un sens métaphorique, mais nous avons seulement à étudier ici les métaphores guerrières que leurs développements exagérés, leur recherche, leurs applications forcées ont marquées au coin de la préciosité.

(1) Le vent dans la langue métaphorique d'alors figurait tout ce qui est inconsistent, passager, incertain. Dans l'*Astrée* il symbolise les désirs :

Les vents sont les désirs ardents dès leur naissance
Dont s'émeut mon vouloir comme l'air par le vent.

Astrée, II, 520.

Il y est dit aussi que les soupirs rallument la flamme à moins qu'ils ne l'éteignent : « *Sylvestre souffle de cette force pour éteindre le feu qui le brûle et Tyrcis pour rallumer celui qui l'a brûlé autrefois* ». *Astrée*, II, p. 45.

(2) Cf. Brunot, *Hist. de la langue française*, III, 1^{re} partie, p. 253.

La guerre est une action si complexe qu'elle se prête à merveille aux longues figures. Le siège, les remparts, l'assaut sont pour le poète l'occasion d'imposants déploiements de métaphores.

Attale et Nicomède comparent Laodice à une place forte (1) :

.. Que serait heureux qui pourrait aujourd'hui
Disputer cette place et l'emporter sur lui !
— La place à l'emporter coûterait bien des têtes,
Seigneur : ce conquérant garde bien ses conquêtes,
Et l'on ignore encor parmi ses ennemis
L'art de reprendre un fort qu'une fois il a pris.
— Celui-ci toutefois peut s'attaquer de sorte
Que, tout vaillant qu'il est il faudra qu'il en sorte.

V, 517, Nic. 137 et sq.

L'image plaît à Nicomède qui la reprend dans la scène suivante :

Si vous aviez dessein d'attaquer cette place,
Ne vous départez point d'une si noble audace ;
Mais comme à son secours je n'amène que moi,
Ne la menacez plus de Rome ni du roi :
Je la défendrai seul, attaquez-la de même.

V, 523, Nic. 267.

Dans la « Place Royale », Alidor se félicite, sans

(1) La méthore n'est pas nouvelle :

Car la femme est comme une ville ;
Quand la prise est si facile,
Elle est difficile à garder.

Bertaut, Chanson, p. 99.

La place à mon avis s'est trop peu défendue
Pour croire que sans fraude elle ne se soit rendue.

Mairet, Galanteries, v. 1. — Fournier,
II, 391.

aucune simplicité, de l'entrée d'Angélique au couvent :

Cependant Angélique enfermant dans un cloître
Ses yeux dont nous craignons la fatale clarté,
Les murs qui garderont ces tyrans de paroître
Serviront de rempart à notre liberté.

II, 300, Pl. Roy. 1518.

Ce madrigal sur les flèches de l'amour est un modèle de préciosité soutenue :

Je suis blessé profondément :
Amour, et ma maîtresse,
Qui de vous deux me blesse ?
Un aveugle n'a point l'adresse
De porter dans le cœur ses coups si justement ;
Et Philis n'a point de flèches
Pour faire de telles brèches :
Mon mal n'est point l'effet ni de ses seuls regards,
Ni des traits qu'un aveugle tire ;
Mais la mauvaise avecque lui conspire,
Et lui prête ses yeux pour adresser ses dards

X, p. 45.

Ce morceau, d'ailleurs gracieux dans sa mignardise, s'apparente aux odes anacréontiques du xvi^e siècle : l'amour y est un dieu et ses flèches invisibles ne semblent pas absolument métaphoriques. Elles sont encore l'attribut concret d'une divinité mythologique. A couvert de la Fable, le poète, cette fois, évite l'hyperbole qui guette toujours cette métaphore des blessures causées par les traits de l'amour. Mais il ne l'esquive point dans ces vers d'Attila :

Mes plus heureux succès ne font qu'enfoncer mieux
L'inévitable trait dont me percent vos yeux.

Att. III, 2, 823.

L'exagération précieuse est flagrante ; les verbes « enfoncer », « percer » l'accusent encore davantage. Ce dernier verbe, au contraire, garde toute sa force émouvante dans le vers de Nicomède.

Retenez des soupirs dont vous me percez l'âme.

V, 562, Nic. 1124.

Il s'agit ici de soupirs de douleur, non plus de soupirs d'amour. La préciosité est très souvent moins une question de forme que de fond.

Ces traits lancés par les yeux deviennent plus redoutables quand ils ont été trempés dans les larmes :

L'amour a pris le soin de me punir pour vous ;
Les traits que cette nuit il trempait de vos larmes
Ont triomphé d'un cœur invincible à vos charmes.

II, 286, Pl. Roy. 1221.

A l'exemple du grand Cyre, les conquérants de Corneille sont les conquêtes de leurs maîtresses : César n'échappe pas à la loi :

Son bras ne dompte point de peuples ni de lieux
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux ;
Et de la même main dont il quitte l'épée,
Fumante encore du sang des amis de Pompée,
Il trace des soupirs, et d'un style plaintif,
Dans son champ de victoire il se dit mon captif.

IV, 44, Pomp. 395.

Cléopâtre ne se vante pas : quand César paraît, il ne fait que reprendre à son compte cette phraséologie romanesque :

Oui, Reine, si quelqu'un dans ce vaste univers
Pouvait porter plus haut la gloire de vos fers

S'il était quelque trône où vous pussiez paraître
Plus dignement assise en captivant son maître,
J'irais, j'irais à lui, moins pour le lui ravir,
Que pour lui disputer le droit de vous servir

IV, 79, Pomp. 1259.

.. Vos beaux yeux enfin, m'ayant fait soupirer,
.....

M'ont rendu le premier et de Rome et du monde.
C'est ce glorieux titre, à présent effectif,
Que je viens ennoblir par celui de captif (1).

IV, 80, Pomp. 1277.

Attila n'est pas moins galant :

Je sens combattre encor, dans ce cœur qui soupire,
Les droits de la beauté contre ceux de l'empire.
L'effort de ma raison qui soutient mon orgueil
Ne peut non plus que lui soutenir un coup d'œil.
Et quand, de tout moi-même il m'a rendu le maître,
Pour me rendre à mes fers, elle n'a qu'à paraître,
O beauté, qui te fais adorer en tous lieux,
Cruel poison de l'âme, et doux charme des yeux,
Que devient, quand tu veux, l'autorité suprême,
Si tu prends malgré moi l'empire de moi-même,
Et si cette fierté qui fait partout la loi
Ne peut me garantir de la prendre de toi ?
.....

Je vois trop de périls, Octar, en cette fuite :
Ses yeux, mes souverains à qui tout est soumis,
Me sauraient d'un coup d'œil faire trop d'ennemis.

VII, 140, Att. 757 et sq. — 778 et sq.

La guerre amoureuse se termine par la reddition
du vaincu :

(1) « On ne croirait jamais, dit Jeanne Le Guiner, à propos de ce passage, que ce sont là ces deux amants célèbres qui ont laissé dans l'histoire le souvenir d'une des passions les plus irrésistibles qui aient existé ». Les femmes dans les tragédies de Corneille, p. 99.

Attaqué par vos yeux, je leur rendis les armes,
Je me fis prisonnier de tant d'aimables charmes.

IV, 149, Ment. 177.

On se rend à l'estime comme à l'amour, et Arsinoé insiste dans Nicomède sur une capitulation flatteuse pour son jeune vainqueur :

Seigneur, faut-il si loin pousser votre victoire,
Et qu'ayant en vos mains et mes jours et ma gloire,
La haute ambition d'un si puissant vainqueur
Veuille encor triompher jusque dedans mon cœur ?
Contre tant de vertus je ne puis le défendre ;
Il est impatient lui-même de se rendre.
Joignez cette conquête à trois sceptres conquis.

V, 591, Nic. 1807.

Ces métaphores guerrières ne sont point réservées aux reines et aux héroïnes tragiques. Les jeunes filles qui se promènent dans les allées des Tuileries parlent aussi le langage à la mode :

Prise-t-on un captif quand il coûte si peu ?
L'ennemi qui combat signale sa défaite,
Et couronne bien mieux le guerrier qui l'a faite ;
Mais celui qui se rend perd beaucoup de son prix,
Et fait si peu d'honneur qu'il reçoit du mépris.
Vous triompheriez mieux si j'osais me défendre :
La gloire est à forcer et non pas à surprendre.

II, 317 et 318, Tuil. 184.

Victorieuses, les femmes chargent leurs captifs de chaînes qui sonnent trop souvent à la rime :

Connaissez mieux Médée, et croyez-la trop vaine
Pour vouloir d'un captif marqué d'une autre chaîne.

VI, 339, Tois. 2014.

A tel prix que ce soit, il faut rompre mes chaînes.

II, 235, Pl. Roy. 222.

Les chaînes et les fers figurent la servitude, l'esclavage amoureux.

Les liens sont plus doux : ils symbolisent seulement l'assujettissement, souvent même la simple union, comme dans ces vers assez recherchés :

Il (l'amour) serre nos esprits d'un trop étroit lien
Pour permettre à mon sens de s'éloigner du sien.

I, 499, Vve. 1953.

Autrement dit : je l'aime trop pour le contredire (1).

Les cheveux ne sont pas seulement les lignes où la Charite de Sorel (2) prend les cœurs ; ils sont aussi des liens tenus mais solides (3).

Un bracelet exprès tissu de mes cheveux
T'attend pour enchaîner et ton bras et tes vœux

I, 431, Vve, 633.

La prison amoureuse s'ouvre et se ferme dans presque toutes les pièces de Corneille. Cette métaphore, dans les comédies et les tragédies est toujours fort banale et fort courte. Mais elle s'étale à son aise dans un madrigal ; il s'agit, cette fois, de la prison pour dettes :

(1) Ces métaphores des chaînes et des fers s'offraient à Corneille de toutes parts. Mlle de Gournay les retrouvait dans Malherbe et son école : « *Comme si leurs amours ne nous rimaient pas à tous moments chaînes et géhennes ensemble : et si leurs passions ne nous donnaient pas de leurs fers par le nez, qui sonnent évidemment aussi forçats, prisonniers et cachots* ».

Advis ou présents de la Demoiselle de Gournay, p. 272. Cf. aussi G. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, p. 327 et 328.

(2) Cf. Roy, Ch. Sorel, p. 157.

(3) « *Je les appelle de belles chaînes. Ce sont à mon avis des liens bien déliés. S'ils étaient forts, ils seraient faibles* » etc. Bary, *Esprit de cour*, p. 46.

« Chacun de ses cheveux tient une âme enchaînée. »

Racan, I, 178.

Je ne veux plus devoir à des gens comme vous :
Je vous trouve, Philis, trop rude créancière.
Pour un baiser prêté, qui m'a fait cent jaloux,
Vous avez retenu mon âme prisonnière.

.....
Vous accroîtrez la dette en vous laissant payer,
Et doublerez mes fers si par là je m'acquitte.
Le péril en est grand, courons-y toutefois.
Une prison si belle est trop digne d'envie ;
Puisse-je vous devoir plus que je ne vous dois,
En peine d'y languir le reste de ma vie.

X, 152.

Sans doute les quatre premiers vers sont jolis ;
toutefois, dans ce badinage de basochien normand (1).
la pensée peut se contourner, s'allonger, revenir sur
elle-même avec des antithèses redoublées, elle n'en
paraît que plus mince (2).

Ces métaphores tirées de la guerre et de la capti-
vité sont peut-être les plus fausses de toutes les ima-
ges précieuses. Par quelle fortune ces comparaisons
militaires en sont-elles venues à exprimer l'amour ?
Par quelle aberration la tendresse pouvait-elle alors
parler la langue des états-majors ? Comment une
jeune fille éprise parvenait-elle à nommer celui qu'elle
aimait : l'ennemi ?

(1) Sarrasin, un autre normand, parle aussi volontiers en amour
la langue du notariat : il offre à une dame « *un bail d'amour* »
« *pour neuf ans, pour six ou pour trois* ». Sarrasin, Poésies, p. 55.

(2) Malherbe était aussi fade :

Peut-il pas languir à son aise
En la prison de vos cheveux. I, 54, v. 204.

Jamais de si bon cœur je ne brûlai pour elle
Et ne pense jamais avoir tant de raison
De bénir ma prison. I, 298, v. 20.

La métaphore est trop commune au XVII^e siècle pour que nous
en citions d'autres exemples.

On dira que le langage s'était adapté aux mœurs ; que les femmes même étaient guerrières alors. On peut expliquer ; on ne peut justifier. Jamais, en effet, la poésie, le roman et la mode n'ont été si loin de la vie, car si de telles images avaient correspondu à un sentiment sincère, les femmes du xvii^e siècle n'auraient été que des coquettes insensibles, traduisant spontanément en métaphores tactiques leurs calculs, leurs manèges, leurs intrigues. Elles n'ont pas mérité cette indignité. Ce qu'elles projetaient dans leur langage d'amazones, ce n'était pas leur cœur mais leur esprit. Leur escrime galante était, comme le flirt moderne, un sport intellectuel. Dans la vie, le jeu cessait quand l'amour survenait. Au théâtre, malheureusement, il n'en allait pas de même ; on continuait d'infliger à la passion les métaphores de la galanterie. Rien de plus froid, rien de moins contagieux que cette passion ainsi représentée. Fénelon s'en réjouissait (1) mais il est permis de s'en affliger.

Des images d'origine affective prolongent, dans le style précieux, les métaphores inspirées par la guerre. Les amants percés de traits, après avoir été brûlés par les flammes, gémissent et essaient d'apitoyer les cruelles sur leurs blessures, leur martyre, la maladie qui les consume ou le poison qui les dévore. Ces métaphores énergiques peuvent, comme celles que le feu suggère, être justes et émouvantes si on les applique à des passions très fortes, à des douleurs morales très vives (2). L'in-

(1) « Tous les termes sont outrés, et rien ne montre une vraie passion. Tant mieux la faiblesse du poison diminue le mal ». Lettre à l'Académie, Projet d'un traité sur la tragédie.

(2) L'une d'elle a fourni à Théophile, habituellement moins bien inspiré, ces vers splendides d'énergie :

discrétion des poètes et des romanciers vient cette fois encore tout gâter. « *Leurs termes de supplices* » « *fréquents nous envoient chaque jour en grève, si l'on y va par cette voie* », écrivait Mlle de Gournay (1). On essaya bien d'apporter à ces géhennes un adoucissement, et l'on nomma l'amour « *doux martyr* », « *charmant poison* », sans autre résultat que d'ajouter à l'hyperbole la fadeur doucereuse.

A force de grâce naïve et délicate, Corneille, dans Psyché, a réussi cependant à donner à la métaphore du « *poison* » un charme qu'on lui voit bien rarement :

Qu'un monstre tel que vous inspire peu de crainte !
Et que, s'il a quelque poison,
Une âme aurait peu de raison
De hasarder la moindre plainte
Contre une favorable atteinte
Dont tout le cœur craindrait la guérison.

VII, 328, Psy. 1044.

Ces vers, où l'infante développe une image analogue, ont également trouvé des défenseurs (2) :

Ah ! qu'avec peu d'effet on entend la raison,
Quand le cœur est atteint d'un si charmant poison !

Je m'arracherai des entrailles
Tout le venin de tes regards.

II^e partie, p. 103. .

(1) *Advis ou présents*, p. 272.

(2) « *Retour aimable, à demi familier et souriant sur elle-même ; vers charmants, dont la froideur générale du personnage ne nous laisse remarquer la sincérité d'accent et la grâce, qu'à une lecture reposée et curieuse* ». P. G. Jacquinet, *Théâtre choisi de Corneille*. Belin, p. 129.

Et lorsque le malade aime sa maladie,
Qu'il a peine à souffrir que l'on y remédie, (1)

III, 135, Cid. 523.

D'après la thérapeutique précieuse, les blessures
du cœur ne peuvent être guéries que par les yeux
qui les ont faites :

Mais je sais le remède aux blessures du cœur.
Les tiennes, attendant le jour que tu souhaites,
Auront pour médecins mes yeux qui les ont faites.

I, 355, Clit. 1444 (2).

« Le mot « *blessure* » au figuré représente le mal
« par rapport au fait de sa production ; « *plaie* »
« le signifie en lui-même pendant qu'il dure ou qu'on
« le traite » (3).

Ne croissez point ma plaie, elle est assez ouverte.

IV, 379, Suite du Ment. 1681.

De mon frère, par là, soulage un peu les plaies. (4)

II, 229, Pl. R. 97.

Chez Corneille, les rubans et les héros meurent
par métaphore.

Le ruban, le « *galand* » meurt d'amour quand il
se fane sur le sein d'une dame :

Il va mourir d'amour sur cette gorge nue ;
Il en pâlit déjà, sa vigueur diminue

(1) « *Je ne veux point guérir d'une si belle blessure* ». Voiture, Lettres, œuvres complètes, p. 712.

(2) Bary précise : « *Mes yeux, dites-vous, vous ont blessé par leur douceur ; il est juste que conformément à la méthode des médecins, ils vous guérissent par leur rudesse* ». Esprit de cour, p. 110.

(3) Cf. Lafarge, Dictionnaire des synonymes, p. 406.

(4) « *Hélas, donne à ma plaie un premier appareil* ». Mairet, Sylvie, Fournier, II, 44.

Et finit languissante en des traits effacés.
Hélas ! que de mortels vont lui porter envie,
Et voudraient en langueur finir ainsi leur vie,
S'ils pouvaient en mourant être si bien placés !

X, 34 (1).

Jason, s'adressant à Médée, s'écrie :

Vos taureaux, vos dragons sont ici superflus ;
Dites-moi seulement que vous ne m'aimez plus :
Ces deux mots suffiront pour réduire en 'poussière...

VI, 287, Tois. 750.

Jason est précieux, mais la magicienne n'entend point la métaphore, et elle interrompt l'éloquent argonaute par cette menace :

Va, quand il me plaira, j'en sais bien la manière !

VI, 287, Tois. 752.

Si toutes les hyperboles précieuses avaient été ainsi prises au mot, la mode n'en aurait pas duré !

Elles sévissaient surtout quand les amants se mettaient en quête d'objets dignes de symboliser leurs maîtresses. Les femmes deviennent des dieux à qui l'on sacrifie (2). Sévère, au mépris de toute vérité locale, emploie en parlant de Pauline, des mots d'adoration galante qu'un païen, fut-il très amoureux et fort peu croyant, se serait toujours refusé à prononcer :

(1) Mareschal parlait dans le Railleur d'un « *galand* » :

« De qui le vif éclat et s'efface et se plaint
Que l'incarnat pâlit auprès de votre teint ».

Fournier, Théât. des XVI^e et XVII^e, II, 151.

(2) Femmes : les divinités visibles. Somaize, Gd Dict., XI, VIII.

Pourrai-je voir Pauline, et rendre à ses beaux yeux
L'hommage souverain que l'on va rendre aux dieux ?
.....

Je viens sacrifier, mais c'est à ses beautés
Que je viens immoler toutes mes volontés

III, 504, Pol. 367 et 371.

Il y a un blasphème à la base de telles métaphores.
Une femme est aussi un autel qu'on honore et qu'on
ne saurait profaner sans sacrilège (1) :

Madame, il est bien dur de voir déshonorer
L'autel où tant de fois on s'est plu d'adorer.

VI, 495, Soph. 565. — Cf. aussi v. 60, Théod. 1004.

Crispin de Passe a gravé pour le Berger extrava-
gant de Sorel le portrait de la belle Charite telle
qu'Anselme la décrit (2). Toutes les hyperboles du
style figuré s'y trouvent réalisées : les yeux sont deux
soleils ; une rose et un lys s'entrelacent sur chaque
joue ; deux branches de corail marquent les lèvres
et deux mappemondes cerclées de méridiens forment
les seins. Il est facile de retrouver chez Corneille à
peu près tous les traits du portrait :

(1) Avant Corneille les métaphores dressent des autels ; elles ne
confondent pas la femme et l'autel :

Esclave qui jamais ne te manqua de foi,
Qui chaque jour t'érige un autel en mon âme.

Hardy, Arsacome, I, 1, 142.

Oui, mon cœur est pour vous un autel animé.

Mairet, Illustre Corsaire, V, 4, 126.

Soyez donc ma déesse, écoutez mes demandes,
Et mon cœur sera votre autel.

Du Ryer, Vendanges, Fournier, II, 110.

(2) La gravure est reproduite à la page 302 de l'Histoire illus-
trée de la littérature française. G. Lanson, Hachete.

Cf. aussi, Roy, Ch. Sorel, p. 157.

A leur compte, mes yeux étaient de vrais soleils,
Qui répandaient partout des rayons non pareils.

I, 249, Mel 1813.

Ses yeux, à son avis, sont autant de soleils ;
L'enflure de son sein, un double petit monde ;
C'est le seul ornement de la machine ronde.

I, 412, Vve 252.

Corneille refuse d'ailleurs la paternité de « *telles niaiseries* » (I, 412, Vve 261 var.) excusables chez un tout jeune homme qui n'a pas encore l'usage du monde :

Madame, je vous le jure, il pèche innocemment,
Et s'il savait mieux dire, il dirait autrement.
C'est un homme tout neuf, que voulez-vous qu'il fasse ?
Il dit ce qu'il a lu. (1)

I, 412.

Quand lui aussi était « *tout neuf* » n'a-t-il pas commis les mêmes fautes ?

Dans les stances « *sur une absence en temps de pluie* », nous lisons :

(1) Ce qu'il a lu dans tous les romans et les poètes contemporains, dans Marini « *sur les beautés corporelles de la Reine Marie de Médicis* » ou dans la « *Métamorphose des yeux de Philis en astres* ». Le double petit monde est dans Sorel, c'est donc un lieu commun galant. Pour Hardy les seins sont « *deux montagnes de lait* ». Corine, III, 4, 247.

ou encore :

Ces tertres que décore une jumelle fraise

Hardy, Méléagre, IV, 3, 161.

Pour l'auteur des Folies de Cardenis ce sont deux « *monts séparés* ». La bienséance ne se choquait pas alors de ces portraits en buste, et Bary consacre sa XLIV conversation au « *beau sein* ».

Ayant osé me séparer
Du beau soleil qui luit seul à mon âme,
Pour le venger, l'autre, cachant sa flamme,
Refuse de plus m'éclairer.

X, 43, v. 5.

Il payait l'hospitalité de l'hôtel de Rambouillet avec des fleurs pour la guirlande et des hyperboles comme celle-ci :

Du palais d'émeraude où la riche nature
M'a fait naître et régner avecque majesté,
Je viens pour adorer la divine beauté
Dont le soleil n'est rien qu'une faible peinture.

X, 83, La fleur d'Orange, 1.

Dans Clitandre, les lèvres de Caliste sont de « *pâle coral* », (I, 290, Clit., 258, var.) et Corneille a commis trop souvent la métaphore banale des roses et des lys :

Les roses de son teint n'ont plus tant de pâleur

I, 292, Clit. 291.

Ce ne sont rien que lis et roses que son teint.

I, 412, Vve, 259.

On peut les lui pardonner en faveur de l'heureux usage qu'il a fait de ce cliché dans les stances à la marquise :

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

X, 165, v. 5.

La comparaison mythologique est une autre forme de l'hyperbole. En toutes circonstances, d'ailleurs, les précieux aiment à faire parade des souvenirs de collège. Le soleil se couche-t-il ?

Thétis court au devant de ses embrassements.

I, 244, Mel. 1707 var.

S'il se lève et que sa lumière importune, on le conjure en ces termes de retarder son apparition :

Et toi, père du jour, dont le flambeau naissant
Va chasser mon erreur avec le croissant,
S'il est vrai que Thétis te reçoit dans sa couche,
Prends, Soleil, prends encor deux baisers sur sa bouche

I, 277, Clit. 34 var.

Pour les jeunes bourgeois, comme pour Homère, les dieux sont amoureux des mortelles et les déesses en sont jalouses :

L'amour à ses regards allume son flambeau,
Et souvent pour le voir il ôte son bandeau ;
Diane n'eut jamais une si belle taille ;
Auprès d'elle Vénus ne serait rien qui vaille.

I, 412, Vve 255.

Géron ne fait ici que citer ironiquement Florange mais Eraste ne rit pas quand il dit de Mélite :

Le jour qu'elle naquit, Vénus, bien qu'immortelle
Pensa mourir de honte en la voyant si belle ;
Les Grâces à l'envi descendirent des cieux,
Pour se donner l'honneur d'accompagner ses yeux,
Et l'Amour, qui ne put entrer dans son courage
Voulut obstinément loger sur son visage (1).

I, 147, Mel. 73.

(1) Comparez avec Racan :

Combien as-tu de fois fendu l'air de tes ailes
Pour éclairer ses pas avecque ton flambeau ?
Et quand toute la cour admirait ses merveilles,
Pour voir en tous endroits ses grâces non pareilles,
Combien as-tu de fois arraché ton bandeau.

Racan, T. I, p. 149.

Ce n'est pas le poète qui parle ainsi : la réplique le montre assez :

Tu le prends d'un haut ton, et je crois qu'au besoin
Ce discours emphatique irait encor bien loin.

I, 147, Mel. 79.

Il y a donc lieu de distinguer chez Corneille deux préciosités, la sienne propre et celle des originaux précieux qu'il met en scène. Il est impossible de les confondre tant il met de soin à faire porter aux personnages l'entière responsabilité des métaphores qui leur appartiennent (1). Il les laisse parfois enfler à leur gré l'hyperbole et la crève ensuite d'un mot aigu. Le bon sens prend ainsi sa revanche(2). Les jeunes

(1) Parfois Corneille refuse expressément la paternité de la métaphore (« *Tu le prends d'un haut ton* » — « *Il dit ce qu'il a lu* ») mais le plus souvent, le ton du morceau, le choix des images suffisent à indiquer si c'est l'auteur ou le personnage qui parle. Quand c'est le personnage, l'ironie est visible dans l'extrême outrance des métaphores, choisies parmi les plus audacieuses hyperboles des romans.

(2) Cette réaction contre l'hyperbole précieuse avait commencé avant Corneille car le français n'est jamais complètement dupe des sottises qu'il dit ou qu'il écrit.

Mareschal protestait déjà dans le Railleur :

Ils (les poètes) se fourrent partout ; les ruelles des lits
S'empestent de leurs mots de roses et de lys.

Fournier, Théâtre fr., T. II, p. 156.

C'est lui qui dit encore, en offrant un bouquet à une dame :
Pour n'y rien affecter, parmi les traits polis
J'ay pourtant évité les roses et les lys.

Fournier, T. II, p. 164.

Théophile lui-même se plaint des exigences d'un client :
Il voudrait que son front fut aux astres pareils
Que je la fisse ensemble et l'aube et le soleil,

filles de ses premières comédies sont souvent chargées de réagir contre l'emphase précieuse :

CLARIMOND :

Je mourrai toutefois, si je ne vous possède.

DAPHNIS :

Tenez-vous donc pour mort, s'il vous faut ce remède.

II, 165, Suiv. 741.

ERASTE :

Supplice qui déchire et mon âme et mon cœur !

MÉLITE :

Il est rare qu'on porte avec si bon visage
L'âme et le cœur ensemble en si triste équipage.

I, 151, Mel. 164.

ADRASTE :

La grandeur de mes maux vous étant si connue,
Me refuserez-vous la pitié qui m'est due ?

ISABELLE :

Certes j'en ai beaucoup, et vous plains d'autant plus
Que je vois ces tourments tout à fait superflus.

I, 454, Illus. 389.

Parfois ce n'est plus l'hyperbole mais la fausseté de la métaphore qu'elles soulignent :

Il m'aborde en tremblant avec ce compliment :
« Vous m'attirez à vous ainsi que fait l'aimant (1)

Que j'escrime comment ses regards sont des armes
Comme il verse pour elle un océan de larmes.
Ces termes égarés offensent mon humeur
Et ne viennent qu'au sens d'un novice rimeur.

Epître à M. du Fongis, p. 264.

(1) L'Astrée disait :

L'aiguille du cadran cherche la tramontane
Touchée avec l'aimant;

(Il pensait m'avoir dit le meilleur mot du monde)
Entendant ce haut style, aussitôt je seconde,
Et réponds brusquement, sans beaucoup m'émouvoir :
« Vous êtes donc de fer, à ce que je puis voir ».

I, 409, Vve, 199.

On n'entendra plus au théâtre ces répliques prestes et désinvoltes, avant que Musset n'en retrouve le secret (1).

Les jeunes filles de Corneille ont senti avant nous, l'ennui qui se dégage de ces discours boursofflés :

Que son discours est fade avec ses flatteries !
Qu'on est importuné de ses afféteries !
Vraiment, si tout le monde était fait comme lui,
Je crois qu'avant deux jours je sécherais d'ennui

II, 87, Gal. 1289.

Les jeunes gens raillent entre eux les métaphores qu'ils emploient dans leurs poulets :

Il faut feindre des maux, demander guérison,
Donner sur le phébus, promettre des miracles.
Jurer qu'on brisera toute sorte d'obstacles,
Mais du vent et cela doivent être tout un.

I, 146, Mel. 63.

Mon cœur ainsi touché des beautés de Diane,

La cherche incessamment. II, p. 165.

L'image était déjà employée par Rémy Belleau :

C'est l'aimant et vous la limaille
De fer.

Fournier, Théâtre français, I, p. 77.

Corneille qui s'en moque nommait pourtant, quelques années plus tôt, un beau sein : « *Cet aimant des courages* ». X, 33.

(1) Nous ne partageons nullement, à l'endroit des jeunes filles que Corneille met en scène dans ses premières comédies, l'avis de Mlle J. Le Guiner qui les qualifie de « *marionnettes* ». (Les femmes dans les tragédies de Corneille, p. 87). Elles ne manquent ni de sensibilité, ni de délicatesse, ni d'esprit

J'aime fort ces discours de plaintes et d'alarmes,
De soupirs, de sanglots, de tourments et de larmes,
C'est de quoi fort souvent je bâtis ma chanson,
Mais j'en connais sans plus la cadence et le son.

I, 155, Mel. 233.

Ce n'est point ainsi que parle la nature et en face
de sa belle, en tête à tête, un amant sincère évitera
d'instinct ce pathos :

..... Le style d'un sonnet
Est fort extravagant dedans un cabinet.
Il y faut bien louer la beauté qu'on adore,
Sans mépriser Vénus, sans médire de Flore,
Sans que l'éclat des lis, des roses, d'un beau jour
Ait rien à démêler avecque notre amour.

II, 27, Gal. 167.

Tircis ou Lysandre ne font ici que prêter leur voix
au poète, qui écrit d'ailleurs pour son compte dans
les poésies diverses :

Soleils, flambeaux, attraits, appas,
Fleurs, désespoirs, tourments, trépas,
Tout ce petit meuble de bouche.
Dont un amoureux s'escarmouche
Je savais bien m'en escrimer.
Par là je m'appris à rimer,
Par là je fis, sans autre chose,
Un sot en vers, d'un sot en prose.

X, 27, Poés. div. 49 et sq.

Un bon moyen de ridiculiser les hyperboles galantes,
c'était de les mettre dans la bouche des valets.
Cliton, avant Mascarille, a écouté aux portes et il est
expert en beau langage :

J'aurai mille beaux mots tous les jours à te dire ;
Je coucherai de feux, de sanglots, de martyre ;
Je te dirai : « je meurs, je suis dans les abois,
Je brûle.... »

IV, 301, Suite du Ment. 223.

Les précieux ne se sont pas bornés à remanier les métaphores courantes de la langue et du style : ils se sont encore efforcés de créer des images nouvelles. Ils ont usé en conséquence de la personnification et de l'association. La conception animée de la nature, cet instinct qui pousse l'homme à insuffler la vie aux êtres inanimés, à douer de volonté et de personnalité les objets du monde extérieur, a donné naissance depuis l'origine du langage à l'innombrables métaphores. Mais le bon sens indique à cet anthropomorphisme des limites qu'il ne saurait franchir sans péril. Certains objets se refusent à la personnification ; d'autres s'y prêtent mal et ne peuvent recevoir qu'une vie élémentaire. Le ridicule guette l'excès ou l'erreur.

Or, les précieux ont personnifié les objets les plus hétéroclites, depuis le poignard de Pyrame, jusqu'au fauteuil de Cathos. L'aiguille de Dorise ne dépare point cette collection d'accessoires métaphoriques. Pymante, dont elle vient de crever l'œil l'apostrophe en ces termes :

O toi, qui, secondant son courage inhumain,
Loin d'orner ses cheveux, déshonores sa main,
Tu devrais pour le moins respecter son image :
Ce portrait accompli d'un chef-d'œuvre des cieux,
Imprimé dans mon cœur, exprimé dans mes yeux,
Quoi que te commandât une âme si cruelle,
Devait être adoré de ta pointe rebelle.

I, 334 et 335, Clit. 1050.

L'erreur ici consiste d'abord à personnifier une chose passive et inerte, comme une aiguille qui ne saurait être qu'un instrument irresponsable, aux mains de celle qui la brandit. De plus, n'est-ce pas un objet bien mince pour soutenir une personnification. La pose même de l'acteur qui la tient en sa main et l'interpelle si longuement devait être ridicule. Si

Pymante s'était contenté de maudire cette aiguille en quelques mots, cela eut semblé naturel : L'homme, comme l'enfant, s'emporte d'instinct contre l'objet qui le blesse. Mais c'est un contre-sens d'enfermer dans la pointe une volonté capable de faire échec à celle de Dorise.

Le miroir qui réfléchit les traits semble plus actif que l'aiguille. Cette personnification n'en est pas moins recherchée :

S'il me dit mes défauts autant ou plus que toi,
Déloyal, pour le moins il n'en dit rien qu'à moi :
C'est dedans son cristal que je les étudie ;
Mais après il s'en tait et moi j'y remédie ;
Il m'en donne un avis sans me les reprocher,
En me les découvrant, il m'aide à les cacher.

II, 243 et 244, Pl. Roy. 379.

C'est un badinage bien précieux, mais d'un charme exquis, que le couplet de l'Amour dans Psyché :

Les rayons du soleil vous baisent trop souvent ;
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent ;
Dès qu'il les flatte, j'en murmure ;
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche :
Votre habit de trop près vous touche (1).

VII, 333, Psy. 1190.

Nous verrons combien Corneille aime à personni-

(1) « On connaît depuis plusieurs années le modèle suivi par Corneille en ce couplet : c'est une poésie de Desportes, intitulée « *De la jalousie, Amours de Diane* », liv. II. Des vingt-trois strophes qui la composent, Corneille n'a retenu que quelques vers pris dans la onzième, la douzième et la quatorzième strophe. On a découvert le modèle italien de Desportes, c'est une canzone du Corfino. »

D'une canzone du Corfino à la Psyché de Corneille

M. Augé, Revue d'Histoire littéraire de la France, 1908

(XV^e année) p. 507 et 508.

On trouvera les strophes de Desportes p. 90 et 91. Edit. Michiels.

fier séparément les diverses parties du corps ; cela ne va pas souvent sans recherche et sans subtilité ; témoin ces vers :

Ma bouche ignore mes désirs,
Et de peur de se voir trahi par imprudence,
Mon cœur n'a point de confiance
Avec mes yeux, ni mes soupirs.

II, 232, Pl. Roy. 149.

Le sang répandu sur le sol manifeste par sa fumée son indignation et sa colère :

Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous.

III, 149, Cid. 663.

Parfois il rejaillit pour accuser :

Vous verriez un beau sang, pour accuser sa rage,
D'un frère si cruel rejaillir au visage.

III, 348, Hor. 1515.

Le cœur n'est autre chose que l'ensemble des facultés affectives : Corneille, avec tous les précieux, le traitera en objet matériel et fera dire à Laodice :

Pour garder votre cœur je n'ai pas où le mettre (1).

V, 517, Nic. 132.

et à Cotys :

Mais enfin (le dirai-je ?) oui, Seigneur, on m'a pris,
On m'a volé ce cœur que j'apportais pour elle.

VII, 33, Agès. 602.

(1) « *Ce vers serait à peine souffert dans une farce* » déclare Voltaire. Remarques sur Nic..., œuvres hist., p. 4220. Et pourtant malgré sa brusquerie familière il est précieux. Les romans et les poètes offrent en foule des métaphores du même genre où le cœur redevient un viscère symbolique qu'on jette, qu'on ramasse, qu'on serre dans sa main après l'avoir cueilli. La Charite de Sorel les attache aux hameçons fixés à ses cheveux.

Mascarille avait crié « au voleur » dans une circonstance analogue.

Comment imaginer la vertu se croisant les bras ?

Et ta vertu qui craint de trop paraître au jour,
Attend, les bras croisés, qu'il t'immole à ton tour.

VII, 178, Att. 1719.

Seul un précieux pouvait écrire :

Mes sens d'aise aveuglés ont fait cette escapade.

I, 309, Clit. 594.

pour signifier : je me suis trompé.

Il était de mode alors de dresser des généalogies de sentiments. C'était un moyen commode de noter que telle passion dérivait de telle autre.

Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance,
Enfants impétueux de mon ressentiment,
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément.

III, 385 et 386, Cin. 1.

« M. Despréaux trouvait dans ces paroles une généa-
« logie des impatients désirs d'une illustre vengean-
« ce, qui étaient les enfants impétueux d'un noble
« ressentiment, et qui étaient embrassés par une dou-
« leur séduite (1). La passion, ajoute Fénelon, ne
s'exprime pas avec tant d'emphase, en termes si façon-
nés. La plaisanterie de Boileau n'est cependant pas
de très bon goût et il est trop facile de ridiculiser un
vers en la mettant en prose, une image en la séparant
du contexte (2). D'ailleurs, le mot « *enfant* » pris au

(1) Fénelon, Lettre à l'Académie.

(2) Godefroy l'a reproché avec raison à Voltaire (Lexique, p. LXXXVIII) et Brunot à Somaize (Hist. de la langue française, T. III, p. 73).

figuré allait entrer dans la langue, s'il n'y était déjà, pour désigner « *ce qui est produit par nos passions ou les effets de quelques autres causes : les enfants de l'effroi ; ces meurtres sont les enfants de sa colère* » (1). Enfin, la passion qui s'exprime dans ces vers. n'est pas une passion violente qui éclate dans un transport soudain, c'est une passion longtemps renfermée dans le secret du cœur et qui s'entretient d'un projet souvent médité : son expression peut donc être plus recherchée. Corneille a d'ailleurs, récidivé. Dans Sertorius, les ressentiments d'Aristie sont tantôt les « *noirs enfants du dépit* » (VI 405, Sert. 1013), tantôt les « *fiers enfants de l'honneur* » (VI, 406-1024), selon que l'attitude de Pompée les infirme ou les justifie.

Les métaphores se créent par association plus encore que par personnification. On rapproche, pour les unir dans une comparaison abrégée, non seulement les objets, mais encore les actions, les qualités sensibles ou morales. Fondées sur des analogies souvent vagues ou illogiques, ces associations montrent pourtant assez bien ce que les auteurs observent dans la nature extérieure. Or, il est à remarquer que les précieux, quand ils s'essaient à créer de nouvelles métaphores, négligent d'instinct dans les choses, les qualités sensibles, comme la forme et la couleur, qui s'imposent pourtant de prime abord à l'observation. Ils ne présentent qu'un côté de l'objet et comme l'a bien vu Buffon « *ce côté est une pointe, un angle sur lequel on fait jouer l'esprit avec d'autant plus de facilité qu'on l'éloigne davantage des grandes faces sous lesquelles le bon sens a coutume de considérer les*

(1) Furetière, *Enfant*.

« choses (1) ». Les rapports découverts par eux sont le plus souvent des analogies de finalité, de destination présentées par deux objets très différents. Ces rapports n'existent pas dans la nature ; ils ont été imposés aux objets par l'homme et, parce qu'ils sont arbitraires, il est toujours possible d'en découvrir de nouveaux. Il n'y a, par exemple, aucun rapport entre un œil et une fenêtre, si ce n'est un rapport d'usage : tous les deux servent à voir. Pour cette raison « on dit figurément que les yeux sont les fenêtres de l'âme (2) ». La métaphore est juste en soi, mais, qu'on prenne ensuite cette fenêtre pour un objet réel et qu'on vienne s'y accouder pour regarder les passants, c'est donner dans le plus ridicule travers :

Tu n'y vois que mon cœur, qui n'a plus un seul trait
Que ceux qu'il a reçus de ton charmant portrait,
Et qui tout aussitôt que tu t'es fait paraître •
Afin de te mieux voir s'est mis à la fenêtre.

I, 159, Mel. 307.

Ce n'est pas Corneille, c'est Philandre qui parle et s'évertue devant Cloris. Celle-ci apprécie, d'ailleurs, cette dépense d'esprit et s'y montre sensible :

Le trait n'est pas mauvais ; mais puisqu'il te plaît tant,
Regarde dans mes yeux, ils t'en montrent autant,
Et nos feux tous pareils ont mêmes étincelles.

I, 159, Mel. 311.

Dans le monologue de Pymante, au quatrième acte de Clitandre, monologue qui est un modèle de phébus, le sang est associé aux larmes en vertu, cette fois encore, d'une analogie d'usage :

(1) Buffon, Discours sur le Style, édit Noel-Belin, p. 19.

(2) Furetière, Fenestre.

Coule, coule mon sang : en de si grands malheurs,
Tu dois avec raison me tenir lieu de pleurs :
Ne verser désormais que des larmes communes,
C'est pleurer lâchement de telles infortunes.

I, 334, Clit. 1039.

Ainsi toujours soucieux de se distinguer, un héros précieux ne peut se résoudre à verser des « *larmes communes* », il lui faut des larmes de sang.

Si de mauvais poètes sont les « *avortons du Parnasse* » (1), la vengeance n'est parfois :

.... qu'un faible avorton d'un cœur présomptueux.

V, 28, Théod. 250.

et Corneille nomme la compassion :

Téméraire avorton d'un impuissant remords

II, 277, Pl. Roy. 1027 (2).

C'est encore parce qu'ils ont saisi une analogie d'emploi entre les interprètes et les yeux, que les précieux ont fait de ces derniers les « *truchements du cœur* ». La métaphore était heureuse car bien souvent l'expression des yeux est plus éloquente que toute parole. Molière n'est parvenu à la rendre plaisante qu'en l'isolant de tout ce qui la prépare et l'explique (3). Corneille, au contraire, la développe dans ce mélodieux couplet :

(1) Somaize. Dict. des préc., T. I, p. LXIII.

(2) « Pour le mot « avorton » il se dit des hommes mais dans le figuré ».

Ménage, Observations, p. 274.

(3) Je puis fermer les yeux sur vos flammes secrètes,
Tant que vous vous tiendrez aux muets interprètes.

Femmes sav., I, sc.4.

...Pour m'offrir leur cœur et vouer leur service,
Les muets truchements ont tous fait leur office.

Ib., II, sc. 3.

Adorables regards, fidèles interprètes
Par qui nous expliquions nos passions secrètes,
Doux truchements du cœur, qui déjà tant de fois
M'avez si bien appris ce que n'osait la voix,
Nous n'avons plus besoin de votre confiance :
L'amour en liberté peut dire ce qu'il pense,
Et dédaigne un secours qu'en sa naissante ardeur
Lui faisait mendier la crainte et la pudeur.

I, 238, Mel. 1615.

Cela est bien joli ! Et ce qui suit est aussi juste
comme pensée qu'élégant dans l'expression :

Beaux yeux, à mon transport pardonnez ce blasphème !
La bouche est impuissante où l'amour est extrême ;
Quand l'espoir est permis, elle a droit de parler ;
Mais vous allez plus loin qu'elle ne peut aller.

.....
Mais tu ne me dis mot, ma vie ! et quels soucis
T'obligent à te taire auprès de ton Tircis ?

Mélite

Tu parles à mes yeux, et mes yeux te répondent.

I, 239, Mel. 1623.

Toute la scène est d'un art exquis. La préciosité est ici une délicatesse extrême qui n'est point de l'afféterie ; une finesse subtile qui n'est point de la recherche ; un raffinement dans l'expression qui n'exclut pas la sincérité du sentiment. C'est l'équilibre fragile des qualités opposées qui fait de ce passage une ravissante arabesque, et de ces vers, les plus tendres peut-être, qu'il y ait au théâtre.

Ce langage des yeux, Corneille en a souvent proclamé la valeur expressive. En effet :

.. Le cœur ne sent point ce que la bouche explique.

VI, 578, Oth. 66.

Il faudrait que l'oreille entendit la pensée.

VI, 55, Perth. 831.

Les yeux plus éloquents font tout voir tout d'un coup

IV, 353, Suite du Ment. 1232.

(Ils) suivent l'instruction des mouvements de l'âme

I, 239, Mel. 1636.

Dès lors, les amants ne se plaindront pas de ne pouvoir converser s'ils peuvent échanger des regards :

Au langage des yeux son amour est réduite.

Mais n'est-ce pas assez pour se communiquer ?

Que faut-il aux amants de plus pour s'expliquer ?

Même ceux de Daphnis à tous coups lui répondent :

L'un dans l'autre, à tous coups, leurs regards se confon-

Et d'un commun aveu ces muets truchements [dent

Ne se disent que trop leurs amoureux tourments.

II, 131, Suiv. 98.

Corneille, timide et maladroit quand il ne parlait point par la bouche d'autrui, n'a-t-il point recouru parfois pour son compte à l'office des « *muets truchements* » ? Il ne le dit point, mais il est permis de le supposer, à voir la chaleur qu'il apporte à les vanter. En tous cas, dans Suréna, sa dernière pièce, nous les retrouvons en service, comme dans Mélite, sa première comédie :

... .. Mes yeux que charmaient sa présence,

Soudain avec les siens en firent confidence.

Ces muets truchements surent lui révéler

Ce que je me forçais à lui dissimuler,

Et les mêmes regards qui m'expliquaient sa flamme,

S'instruisaient dans les miens du secret de mon âme.

Ses vœux y rencontraient d'aussi tendres désirs :

Un accord imprévu confondait nos soupirs,

Et d'un mot échappé la douceur hasardée

Trouvait l'âme, en tous deux, toute persuadée.

VII, 465, Sur. 49 et sq.

Aux deux bouts de l'œuvre, c'est la même tendresse voilée de pudeur qui s'exprime dans ce muet langage. Ici, toutefois, la note est peut-être plus discrète, l'ardeur plus retenue. Eurydice ne peut épouser Suréna qui n'est pas roi. Elle obéit à son devoir en héroïne cornélienne, mais elle reste femme, et elle ne peut empêcher ses yeux de parler. Malgré elle, ils démentent les fermes paroles que sa bouche prononce (1).

Les métaphores associent les objets et les êtres, non seulement d'après leur action, mais encore d'après leurs qualités sensibles. La couleur rapprochera la pourpre consulaire et le sang dans la pointe fameuse :

Préfères-en la pourpre à celle de mon sang

III, 460, Cin. 1712.

Les deux objets sont de nature si différente que même si une qualité secondaire, comme la couleur, se trouve leur être commune, elle ne saurait permettre de les réunir. Les angles dont parle Buffon, sont, dans la circonstance, trop aigus pour offrir au rapprochement un contact suffisant. La couleur des cerises est celle des lèvres : elle est en même temps l'emblème de la cruauté. Cela est écrit dans un madrigal que Voiture dut envier et qui est intitulé : « *Pour un masque donnant une boîte de cerises confites à une demoiselle* » :

Allez voir ce jeune soleil,
Cerises, je vous en avoue ;

(1) Elle retient ses larmes comme ses aveux. En apprenant la mort de Suréna, elle prononce ce vers admirable, un des plus émouvants qu'aient écrits les poètes tragiques :

Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs.

VII, 534, Sur. 1732

et elle s'affaisse mourante dans les bras d'Ormène.

Montrez-lui votre teint vermeil
Un peu moins que sa lèvre, un peu plus que sa joue,
Montrez-lui votre rouge teint,
Où la nature a peint
Comme sur une vive image
La cruauté de son courage

X, 35.

L'or des cheveux blonds vaut mieux que l'or d'une
dot :

Je ne sache point d'or capable de mes vœux
Que celui dont Nature a paré ses cheveux

I, 146, Mel. 54 var.

Dans les expressions figurées, il arrive qu'un verbe signifiant une action matérielle soit appliqué à une action spirituelle (1). Certaines actions sont parallèles et peuvent aisément se rapprocher ; d'autres, au contraire, n'ont que des rapports lointains. Ce sont surtout celles-là que les précieux recherchent pour les associer. Voltaire blâme avec raison ces vers :

.... J'ai trouvé l'adresse en lui faisant la cour,
De relever mon sort sur les ailes d'amour

II, 343, Med. 43.

Ils ont le mérite de fort bien définir le caractère de Jason (2) ; toutefois, même en faisant la part de la vanité satisfaite qui s'étale ici, l'absence de naturel est flagrante.

Les auteurs précieux se lassaient assez vite de chercher l'esprit à travers des associations d'idées nouvelles. Ecrivains adroits, mais souvent stériles d'invention « *ils travaillent sur les mots, et s'imaginent*

(1) M. Brunot cite : *parer l'esprit, travestir sa pensée, chastier sa poésie*. Hist. de la langue, III, 252.

(2) On l'a rapproché, non sans raison, de Bel-Ami, qui comme lui fait de l'amour, un moyen « *d'arriver* ».

« avoir combiné des idées, parce qu'ils ont arrangé
« des phrases, et avoir épuré le langage quand ils l'ont
« corrompu en détournant les acceptions » (1). Ils
aiment à jouer sur les différents sens d'un mot et
essaient de faire oublier l'absence de pensée en faisant
sonner des antithèses verbales.

La pointe prend une métaphore périmée, une image morte devenue un terme abstrait et elle la ressuscite brusquement, en lui imposant le sens concret primitif qu'elle avait perdu au cours de son évolution sémantique. Le même mot se trouve à la fois pris au propre et au figuré et c'est là justement le danger. Quand une image, en effet, a cessé complètement d'évoquer en nous le souvenir même vague d'une sensation, quand elle s'est dépouillée de tout caractère figuré, nous nous en servons comme d'un signe algébrique et rien ne serait plus importun que de se souvenir alors de son sens concret. Qu'advient-il d'un philosophe obsédé par la signification étymologique de mots tels que « supposer » ou « réfléchir » ? Or, la pointe nous remet brusquement sous les yeux le sens propre oublié. Elle nous force à refaire en un clin d'œil tout le chemin parcouru par l'image depuis qu'elle a quitté ce sens primitif. Ce brutal rapprochement des extrêmes est pour le moins inutile, car ni l'idée, ni le mot n'ont rien à gagner dans ce recul (2), et le lecteur, à qui l'on in-

(1) Buffon, Discours sur le style, p. 20 et 21.

(2) Ce n'est pas l'avis de Taine : « *Même dans les conceits de la grande époque il y a des idées; la bizarrerie des mots, après nous avoir heurtés un instant, nous fait entrevoir des groupes, des formes, des couleurs, des rapprochements, des contrastes que nul autre procédé littéraire n'exprime* ». Derniers essais de critique et d'histoire, p. 39.

Mais c'est l'avis de Corneille : « *Ce sont de fausses lumières*

flige la brusque secousse d'un voyage où le départ se confond avec l'arrivée, est heurté désagréablement C'est ce qui arrive dans ces vers où le poète joue sur les mots « *légèreté* », « *léger* » :

..... Tu fuis perfide, et ta légèreté
T'ayant fait criminel te met en sûreté.

I, 196, Mel. 869.

Je ne sais plus qui croire ou d'elle ou de sa plume
L'un et l'autre en effet n'ont rien que de léger.

I, 198, Mel. 908.

Ailleurs, c'est le mot plume qui est à l'honneur :

Il a jugé soudain
Qu'une plume au chapeau vous plaît mieux qu'à la main

IV, 187, Ment. 871.

C'est Cliton qui parle ; il imite adroitement son maître, car Dorante ne manque guère l'occasion d'aiguiser un concetto : à propos du festin sur l'eau :

Dans l'ombre de la nuit le feu se fait mieux voir

IV, 154, Ment. 244.

en donnant la main à Clarice :

Jugez par là quel bien peut recevoir ma flamme
D'une main qu'on me donne en me refusant l'âme.
Je la tiens, je la touche, et je la touche en vain,
Si je ne puis toucher le cœur avec la main

IV, 147, Ment. 141.

Ce verbe toucher avait déjà, dans Clitandre, servi à un jeu de mots analogue :

dont le brillant marque bien quelque vivacité d'esprit, mais sans aucune solidité de raisonnement ». I, 397, Vve, Examen.

.... Ne me traitez pas avec tant de rigueur,
Que mon feu ni mon fer ne touchent point son cœur
I, 336, Clit. 1075.

C'est-à-dire : accordez-moi de la tuer puisque je n'ai pu m'en faire aimer.

On appelait « *assassin* » la mouche que les femmes posaient au coin de leur lèvre pour se rendre séduisantes : le nom invitait au jeu de mots :

Encore un assassin, vous lui perciez le cœur.
II, 320, Tuil. 239.

Une pointe impardonnable, étant donné l'ouvrage où on la rencontre et l'évènement auquel elle fait allusion, c'est celle-ci, que l'on trouve dans les Louanges de la Sainte Vierge, à propos d'Holopherne que Judith séduisit pour le tuer :

Il s'énivre, il s'endort ; et de son poignard même,
Tu lui perces le cœur qu'avaient percé tes yeux
IX, 37, v. 539.

— « *Rien n'est plus contraire à la lumière... qui doit se répandre uniformément dans un écrit, que ces étincelles qu'on ne tire que par force en choquant les mots les uns contre les autres* » (1). Les précieux étaient experts à les faire jaillir.

Ils ont usé des antithèses verbales plus encore que des pointes ; leur idéal était de joindre les deux. Corneille y excelle :

Les ombres de la nuit m'ont redonné le jour
II, 90, Pl. Roy. 1292.

(1) Buffon, Discours sur le style, p. 19.

Mais las ! contre mon feu ,mon feu me sollicite
Si je veux être à vous, il faut que je vous quitte.

IV, 81, Pomp. 1329.

Vous pour qui je m'aveugle avec tant de lumières

VI, 90, Pert. 1623.

88

Et pourtant, dès 1637, dans l'Excuse à Ariste, le poète prétendait :

.. qu'une froide pointe à la fin d'un couplet
En dépit de Phébus donne à l'art un soufflet.

X, p. 75, v. 11.

Il s'applaudit d'être à peu près arrivé à les supprimer dans la Galerie (II, p. 14). Il est donc cette fois encore retourné à son vomissement.

On a dit justement qu'il serait possible de relever dans l'œuvre de Corneille tous les éléments d'une critique serrée de Corneille. Son jugement très sûr l'avertit de ses fautes sans réussir pourtant à les lui faire éviter par la suite. Le plus souvent, c'est son désir de plaire au public, son ambition de devenir ou de rester un auteur à la mode qui l'amène à des compromissions, à des complaisances qu'il se reproche au fond.

La mode nous oblige à cette complaisance

I, 146, Mel. 62.

Ce vers peut expliquer, sinon justifier la plupart de ses erreurs. Dès le début de sa carrière, il prend le ton du « *haut style* » en homme désireux de ne point « *trop sentir sa province* ». Ce n'est pas seulement parce qu'il met en scène dans ses comédies de jeunes bourgeois précieux qu'il parle le langage métaphorique des ruelles.

On l'a prétendu (1) : parce que notre poète a pastiché avant Molière les romans et les poésies galantes, on a voulu mettre au compte de ses personnages toute la préciosité de ses premières œuvres. Cette préciosité serait dès lors un procédé réaliste et il faudrait savoir gré à Corneille d'avoir réussi à peindre avec cette vérité ses originaux précieux. La théorie est séduisante, mais elle ne résiste pas à l'examen. En effet, si les personnages des comédies parlent le langage de la vie réelle, langage qui varie évidemment suivant les conditions sociales, les valets devraient s'exprimer autrement que leurs maîtres ; or, il n'en est rien. Jusqu'au Menteur, il est impossible de caractériser les personnages de Corneille d'après la langue qu'ils parlent. Dira-t-on que Jodelet et Mascarille pourraient en remontrer à leurs maîtres et que les valets beaux esprits n'étaient point rares alors ? Nous répondrons que les Martine, les Dorine, les Nicole étaient moins rares encore dans les familles bourgeoises que Corneille a mises en scène avant Molière. Ce n'est ni dans la nature, ni dans la tradition théâtrale qu'il a entendu la nourrice parler comme les petits maîtres. Le rôle était essentiellement gaulois et populaire, sinon grossier ; dans son désir de l'affiner, Corneille lui a ôté tout caractère. Dans *Mélite*, la nourrice prodigue les feux et les glaces (2),

(1) Cf. Hermann Arendt: *Die Metapher in den dramatischen werken Corneille's*, p. 10. M. Lanson semble partager cette opinion (Corneille, p. 51).

Diederich Meier classe également d'après leurs métaphores les personnages de Molière en trois groupes. Les gens cultivés (princes et courtisans). Ceux qui ne possèdent la culture qu'en partie (bourgeois et serviteurs de nobles). Ceux qui n'y ont aucune part (paysans, serviteurs des bourgeois). *Vergleich und Metapher in den Lustspielen Molière's*, p. 13.

(2) I, 250, v. 1819-1821. — I, 217, 1236.

les soleils et les oracles (1). Elle montre une connaissance surprenante de la mythologie :

J'ai regret que tu sois leur pomme de discorde

I, 210, Mel. 1123.

Quel degré de culture supposent ces vers chez celle qui les prononce :

Eraste abandonnant ses premières brisées,
Pour mieux vous témoigner son refroidissement,
Cherche sa guérison dans un banissement.

I, 207, Mel. 1064 var.

La nourrice de Clarice dans la veuve n'est pas moins distinguée :

Allez, allez cueillir les fruits de mon service

I, 427, Vve, 556.

Pour Lyse de l'Illusion, Corneille lui-même fait remarquer qu'elle « *semble s'élever un peu au-dessus du caractère de servante* » et il s'en excuse en citant Horace :

.. *Interdum tamen et vocem comœdia tollit.*

Art. poét. 93.

N'est-ce pas avouer que le « *caractère de servante* » n'est point le caractère précieux ? M. Arendt, parti avec l'intention arrêtée d'affecter à chaque personnage un lot d'images « *nobles* » ou « *basses* » selon sa condition sociale, se trouve à chaque instant arrêté par ce qu'il appelle « *le mélange reprobable des métaphores distinguées et populaires* » (2).

(1) I, 249, v. 1813-1816.

(2) Arendt, *Die Metapher*, etc., p. 11. — Cf. aussi, p. 13, p. 17, etc.

D'ailleurs, comment expliquer, dans l'hypothèse de la préciosité réaliste, que Clitandre dont l'action se passe en Ecosse, à une époque indéterminée, que Clitandre donc soit écrit dans le style le plus précieux qui soit. Il ne peut s'agir ici ni d'observation, ni de satire.

Cette couleur si uniformément répandue appartient donc bien à l'auteur. Parfois sans doute, Corneille appuie sur le pinceau avec une intention visible d'ironie ; nous l'avons fait remarquer plus haut (1). Mais ce serait à notre sens une erreur de généraliser. On a eu tort de croire le poète sur parole quand il affirme dans *Mélite* « *avoir fait une peinture de la conversation des honnêtes gens* » (I, 138), et dans *la Veuve* : « *n'avoir mis en la bouche de ses acteurs que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent* » (I, 377).

L'intention en littérature ne vaut pas le fait et le fait est que Corneille « *au moment de peindre, regardait à la fois la vie et l'Astrée* » (2).

L'influence de l'*Astrée* sur la préciosité de Corneille est indéniable. Elle se marque pour nous, moins dans la concordance des thèmes métaphoriques, — ils étaient, nous l'avons dit, communs à tous les écrivains, — que dans la manière dont ils sont traités. L'*Astrée* est subtile et recherchée, mais elle garde toujours le contact avec l'objet concret. Sa figure préférée est la comparaison qui permet au lecteur de conserver séparément devant les yeux deux objets sans risquer de les confondre. Nous l'avons dit déjà, elle ne se lance dans ses intermi-

(1) Cf. pages 103, 105 et 106.

(2) Droz, Corneille et l'*Astrée*. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, année 1921, p. 165.

nables déductions métaphoriques qu'après en avoir solidement assuré la base par un système de signes bien définis. Rien de plus logique que cette suite de comparaisons d'ailleurs fort banales : « *Belle Stiliane,*
« *si le feu brûle l'imprudent qui s'en approche trop ;*
« *si le soleil éblouit celui qui l'ose regarder à plein,*
« *et si le fer donne la mort à celui qui le reçoit dans*
« *le cœur, vous ne devez pas vous étonner si le misé-*
« *rable Hylas, s'approchant trop de vous, s'est*
« *brûlé, si vous osant regarder il s'est ébloui, et si*
« *recevant le trait fatal de vos yeux, il en ressent la*
« *blessure mortelle dans le cœur* ».

Astrée, I, 526.

Mais cette logique s'arrête à temps : d'Urfé a évité le dévergondage de métaphores qui caractérise ses devanciers. Ceux-ci poussaient l'image à fond, la développaient avec une rigueur mathématique sans s'étonner d'obtenir ainsi des figures d'une absurdité manifeste. Ils s'enorgueillissaient en même temps des extraordinaires applications qu'ils faisaient de ces métaphores (1). L'Astrée détaille moins ses images ; elle se contente volontiers des thèmes les plus simples et les plus généraux. Les applications qu'elle en fait, souvent recherchées, ne sont jamais grotesques. Elle est, semble-t-il, hyperbolique, plus par politesse que par conviction. Quand elle mesure la beauté des femmes ou la force de l'amour, elle se sert des images outrées qu'imposait déjà l'étiquette galante, mais elle ne paraît pas en être dupe. Enfin, bien que diffuses et détendues, les métaphores de l'Astrée servent déjà à l'analyse psychologique. L'instrument sans

(1) Cf. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, p. 327 et sq.

doute est lourd et surtout trop long pour le délicat travail qu'on lui demande ; l'auteur s'en sert gauchement, s'en embarrasse à tout propos ; après des pages de maïeutique imagée, il met au jour une proposition évidente. Il n'en reste pas moins que la métaphore précieuse a cessé d'être un ornement, pour devenir un moyen d'expression.

L'exemple de l'Astrée a peut-être incité Corneille à donner au style figuré cette destination pratique. Le poète, en tout cas, pouvait apprendre du roman le secret de prolonger sans effort une image par l'analyse et la déduction logique. Il trouvait chez d'Urfé des figures assagies, un symbolisme soucieux de sauvegarder la clarté et de réduire l'hyperbole à des proportions à peu près acceptables.

Balzac qui excelle comme Pymante à dissenter sur la pointe d'une aiguille et à découvrir dans les images les plus banales des intentions subtiles (1), enseignait à Corneille l'exacte propriété des mots figurés. En épilogueant avec finesse sur les lieux communs précieux, il enrichissait leur compréhension et, en même temps augmentait leur prestige. Il y ralliait les écrivains et leur évitait la recherche si dangereuse alors de l'image neuve. Il était de plus un excellent maître de logique et, malheureusement aussi, un professeur écouté de déclamation.

Il n'est pas téméraire d'affirmer que l'émulation nous a valu des pièces de circonstance dans le goût de Voiture comme l'*Ode sur un prompt amour* (X, 30) les *Stances sur une absence en temps de pluie* (X, 43). On peut croire également que Mlle de Scudéry et son frère sont quelque peu responsables des César

(1) Cf. par exemple, Remarques sur les deux sonnets. Socrate chrétien, p. 319 et 329.

et des Attila galants, qu'on a tant reprochés à Corneille.

Bien qu'on ne puisse déterminer à coup sûr l'importance des influences qu'il a subies, il est certain que Corneille, jusqu'en 1659, n'a fait que suivre, et d'assez loin parfois, le mouvement précieux. A cette date, il donne Œdipe, après un silence de sept ans. Aussitôt les précieuses acclament Cléocrite l'aîné comme leur chef, et trouvent dans sa pièce la justification de leurs pires audaces. On sait comment Somaize, par le truchement d'Emilie et de Léosthène, accuse Corneille d'employer continuellement le langage précieux dans le « *Criminel Innocent* ». Somaize n'a point tort : Œdipe est bien une œuvre précieuse.

C'est qu'avant de céder aux instances de Foucquet, Corneille s'était enquis des goûts du jour, afin d'aller selon le vent. Or, pendant le temps de sa retraite Alaric (1654), La Pucelle (1656), La Clélie (1656) avaient vu le jour, sans parler de la Cléopâtre, roman de la Calprenède dont les tomes continuaient à s'amonceler. L'héroïsme galant était donc à la mode. Ajoutons que Quinault venait de donner la Mort de Cyrus (1656) et nous comprendrons que Corneille ait « enquinaudé » sa pièce avec « *l'heureux épisode des amours de Thésée et de Dircé* » (1).

Pour ce qui est des images, Corneille avait adapté d'avance son style à celles qui étaient alors à la mode. Son esprit, fortement armé contre les objets des sens, pour parler comme Balzac, tendait, depuis quelque temps déjà à hâter l'évolution des métaphores vers l'abstraction. Or, dans les cercles précieux de 1660, les images en vogue se détachaient de plus en plus

(1) VI, 130, Œd., Examen.

des objets concrets. Écoutons Féliciane (Madame de Lafayette) : « *On me reproche certaine sécheresse de reconnaissance ; mais à dire vray, c'est plutôt paresse de cœur que dureté et sécheresse* » (1). Trente ans auparavant, Féliciane eut écrit « *rocher* » à côté de « *dureté* », « *terre aride* » à côté de « *sécheresse* », « *sommeiller* » à côté de « *paresse* ». Il est probable même que les termes concrets, dont le symbolisme était très clair, seraient apparus seuls dans la phrase. On aurait eu quelque chose dans ce genre : « *Mon cœur n'est ni un rocher, ni une terre stérile ; la reconnaissance n'y est pas morte ; elle y sommeille* ». Toutes banales qu'elles soient, ces expressions conservent une valeur sensible. Dans le texte cité par Somaize, au contraire, les métaphores ne sont plus que très peu senties comme images (2) : « *sécheresse* » accolé à « *dureté* » qui est déjà un mot abstrait ne va pas tarder à s'affaiblir pour prendre place dans le vocabulaire psychologique ; « *paresse* » est un terme moral que l'on associe à une faculté de l'âme, le « *cœur* ». Rien ne ressemble plus à une opération purement intellectuelle qu'une telle association (3). Dans une phrase comme « *donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie* » (4) quel est l'élément concret ? Le verbe seul, prolongé par deux prépositions. Il ne peut évidemment suffire à rendre la métaphore sen-

(1) Somaize, Grand Dict., p. 211.

(2) Cela, même en se plaçant au point de vue des contemporains, pour qui la phrase était plus imagée qu'elle ne le semble à nous autres. On sait que Molière a cité ironiquement « *sécheresse de conversation* » dans les Précieuses (Sc. 4).

(3) « *Etre d'une vertu sévère* ». « *Je n'excite pas mon fier contre vous* » (je ne me mets pas en colère) sont des métaphores du même genre.

(4) Somaize, I, XI, III.

sible, vivante. Il donne toutefois à la lecture le vague sentiment d'une image ; il laisse dans la phrase « *une sorte de résidu affectif qui l'empêche de s'écrouler dans l'abstraction* » (1).

On trouve dans OEdipe des images exactement semblables. Les mots empruntés à la langue psychologique, surtout au vocabulaire de la morale, y pressent de toutes parts le verbe en qui s'est réfugié tout ce qui reste à l'image de vie matérielle :

.... Répandre l'éclat de sa propre bonté
Sur l'endurcissement de ton oisiveté

VI, 122, v. 19.

pour dire : te faire des présents considérables malgré ta paresse obstinée.

Et j'aurais cette honte en ce funeste sort
D'avoir prêté mon crime à faire votre mort.

VI, 166, Œd. 749.

Les précieuses ne remarquent que « *faire* » employé en place de « *causer* » ; « *prêter mon crime* » méritait cependant une remarque. Corneille avait dit déjà « *prêter l'esprit* » (IV. 49, Pomp. 524), « *prêter un moment* » :

Prêtez-nous seulement un moment de courroux.

VI, 43, Pert. 578.

mais il n'avait pas encore usé de ce verbe d'une manière aussi audacieuse. —

..... Osez me désunir (2)
De la nécessité d'aimer et de punir.

VI, 200, Œd. 1575.

(1) Bally, Stylistique I, p. 194.

(2) M. Godefroy voit dans l'emploi de ce verbe une singularité de style dans le goût de Lucain. Lexiq. CXI.

pour : épargnez-moi la nécessité de punir ce que j'aime. L'expression est presque entièrement morale. Le verbe lui-même s'affaiblit :

La surprenante horreur de cet accablement
Ne coûte à sa grande âme aucun égarement.

V. 214, Œd. 1883.

à moins qu'il ne devienne psychologique :

Mais pour te voir entier, il faudrait un loisir
Que tes délassements daignassent me choisir

VI, 123, v. 63.

c'est-à-dire : pour bien connaître Fouquet, il faudrait choisir le temps de ses délassements et le considérer à loisir.

*« Celui que voici n'est pas moins extraordinaire
« que les autres, et pour vous parler comme vous
« nous faites souvent, n'est pas moins précieuse :*

*Vous n'êtes point mon fils, si vous n'êtes méchant :
Le ciel sur sa naissance imprima ce penchant.*

VI, 182, Œd. 1127.

*« Et selon ma pensée, nous ne faillons pas quand
« nous disons, pour dire « elle s'est mariée : elle a
« donné dans l'amour permis, puisqu'il ne fait pas
« difficulté de dire : imprimer un penchant sur une
« naissance, ou : être incliné par l'astre qui préside
« à sa naissance. » (1).*

Les deux précieuses s'extasient aussi sur le vers :

De mes plus chers désirs ce partisan sincère

VI, 187, Œd. 1241.

(1) Somaize, T. I, p. 90.

mais on trouve la même image dans Pertharite pour désigner, comme ici, l'amour :

.. Mon amour trahi que j'éteins à regret,
Lui fait contre ma haine un partisan secret

VI, 38, Pert. 433.

Elles ne citent pas ce passage aussi abstrait qu'obscur à première lecture :

Ne crains pas qu'une ardeur si belle
Ose te disputer un cœur
Qui de ton illustre rigueur
Est l'esclave le plus fidèle.
Ce regard tremblant et confus,
Qu'attire un bien qu'il n'attend plus,
N'empêche pas qu'il ne se dompte.
Il est vrai qu'il murmure, et se dompte à regret ;
Mais s'il m'en faut rougir de honte,
Je n'en rougirai qu'en secret.

VI, 168, Œd. 789.

Sans doute le sens apparaît à la réflexion car la strophe reste malgré tout cohérente, mais une telle profusion de termes psychologiques, présentés sous cette forme de demi-personnification, fatigue l'esprit plus que l'expression directe.

Toutes les stances de Dircé sont du même style. Cela annonce le sonnet d'Oronte :

S'il faut qu'une attente éternelle
Pousse à bout l'ardeur de mon zèle...

L'ancienne veine précieuse n'est d'ailleurs point tarie chez notre poète. Il revient aux pointes :

Couronnons cet amour de ma propre couronne

VI, 148, Œd. 338.

Vivez pour faire vivre en tous lieux ma mémoire.

VI, 138, Œd. 81.

à l'hyperbole galante :

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amants est encore plus funeste.

VI, 135, Œd. 5 (1).

aux antithèses verbales ingénieusement entrelacées :

Puis-je plaindre à ce mort la lumière ravie,
Sans haïr le vivant, sans détester ma vie ?
Puis-je de ce vivant plaindre l'aveugle sort
Sans détester ma vie et sans trahir le mort.

VI, 198, Œd. 1513.

On peut, pour plus de clarté, présenter ces vers sous une forme schématique :

Plaindre le mort c'est haïr le vivant	c'est	}	détester
Plaindre le vivant c'est trahir le mort			ma vie

Dans le texte, les termes antithétiques sont entrecroisés comme dans un chiasme. Tels étaient parfois les jeux du grand Corneille !

La personnification inacceptable n'est point rare dans Œdipe :

Nous n'osons rien permettre à nos fiens déplaisirs,
Et nos pleurs par respect attendent ses soupirs.

VI, 216, Œd. 1931.

Rien de plus fade que ces vers :

(1) « On ne peut concevoir ni comment Corneille a fait ces vers ; ni comment il n'y eut point d'amis pour les lui faire rayer, ni comment les comédiens osèrent les dire ».

Voltaire. Commentaire sur Œdipe, Œuvres historiques, t. II, p. 4234.

Antigone est parfaite, Ismène est admirable ;
Dircé, si vous voulez, n'a rien de comparable :
Elles sont l'une et l'autre un chef-d'œuvre des cieux.

VI, 141, Œd. 161.

Que penserait Rodrigue et les autres héros de
Corneille de cette forfaiture de Thésée :

J'ai fait trembler partout, et devant vous je tremble.
L'amant et le héros s'accordent mal ensemble ;
Mais enfin après vous tous deux veulent courir :
Le héros ne peut vivre où l'amant doit mourir.

VI, 164, Œd. 711.

Corneille a pour excuse de n'avoir point choisi son sujet. Ce n'en est point une d'avoir écrit la pièce en deux mois « *afin d'être prêt pour le Carnaval* ». Quoiqu'il en soit, la tragédie eut un éclatant succès. Elle avait été écrite pour les précieux : la puissante coterie payait en applaudissements.

Le poète s'étant de la sorte assuré une rentrée triomphale, cessa de faire des avances aux pecques de Paris et de province. Sa préciosité redevint ce qu'elle avait toujours été, intermittente. Ses métaphores, tout en continuant à évoluer vers l'abstraction, retrouvèrent à l'occasion le mouvement et la vie de la nature. Œdipe, tragédie précieuse par son intrigue comme par son style, ne fut donc qu'un accident. La Toison d'Or suivit et obligea Corneille à s'inquiéter de formes et de couleurs. Il reprit là quelque contact avec les objets matériels et l'abstrac-teur de quintessence s'effaça devant le décorateur.

Aucun auteur cependant n'accompagna si longtemps le mouvement précieux. Il renoue, avec des nœuds un peu gros peut-être, la tradition de la Cham-bre Bleue à celle des précieux de 1660.

Fontenelle, son neveu, né deux ans avant Œdipe, Fontenelle « *le pédant le plus joli du monde* », traitera les grand sujets en « *style de ruelle* » jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Cléocrite, l'aîné, et Cydias, le bel esprit, représentent à eux deux plus d'un siècle de préciosité. Mais Fontenelle est *un précieux* et Corneille n'est précieux qu'à ses heures.

Il l'est par goût plus encore que par intérêt : Il voyait grand et l'emphase ne l'effrayait pas ; sa force n'avait qu'à se tromper d'objet pour devenir hyperbole ; la subtilité était un devoir d'état pour l'avocat normand et le psychologue ; enfin et surtout, les tendances intellectualistes de la société précieuse étaient celles de son théâtre, rationaliste avant d'être volontaire.

En ce qui nous concerne, devons-nous regretter ces accès de préciosité ? Comme on l'a dit (1) « *le beau style* » eut ses habiles et ses maladroits, or, de l'avis de tous les bons juges, Corneille fut parmi les habiles. Cette habileté ne peut faire oublier les nombreuses fautes où l'entraîna la recherche de l'esprit, mais elle lui valut de rencontrer souvent, à côté de l'affectation et de l'outrance, la grâce qui n'est cependant pas chez lui « *plus belle encore que la beauté* ».

(1) Fidaio-Justiniani. L'Esprit classique et la Préciosité, p. 100.

CHAPITRE III

LA LUMIÈRE ET LA COULEUR

Les métaphores du XVII^e siècle, où la lumière entre comme élément, ont trait aux mouvements des astres, à leur lever, à leur course, à leur coucher, mais elles ne font que très rarement allusion à la beauté, à l'attrait de la clarté.

Elles ne s'attardent pas à analyser les lentes variations de l'intensité lumineuse ; elles ne nous font point passer par les divers degrés d'éclairage ; elles n'associent guère que les extrêmes, l'éclat éblouissant et l'obscurité. Cela provient peut-être de leur origine gréco-latine. Elles ne sont pas nées, en effet, de l'observation directe de la nature, mais elles ont été transportées d'œuvres écrites sous des ciels où l'aube et le crépuscule apparaissent à peine. La fréquence de leur emploi s'explique aussi par les contrastes faciles qu'elles permettent. Elles offrent des antithèses toujours prêtes à se loger dans le vers ; aussi les poètes semblent-ils prendre plaisir à faire brusquement le jour et la nuit dans leurs hémistiches, et cela fatigue, comme le jeu des enfants qui ouvrent et ferment coup sur coup le commutateur d'une lampe électrique.

Corneille, nous le savons par sa traduction des

hymnes, était doué du sens de la clarté. Aussi, les images banales, à qui la lumière servait de prétexte, vont redevenir chez lui, suggestives et énergiques.

L'éclat est la lumière vive et brillante. Corneille le mesure volontiers à ses effets sur l'œil qu'il éblouit. Dans le style précieux on ne comptait plus les yeux aveuglés par la beauté des femmes. L'hyperbole avait cette fois encore à peu près tué l'image. Le poète lui rend quelque force en l'appliquant à des objets qui en sont moins indignes : la beauté de l'âme, l'éclat du génie et de la vertu : (1)

Ces dons brillants des cieux,
De qui l'inépuisable et perçante lumière,
Sitôt que tu parais fait baisser la paupière,

VI, 123, Vers à Fouquet, 56.

la même image servira pour Louis XIV revenant vainqueur des Flandres :

Mais comme au vif éclat de tes faits inouis,
Soudain mes faibles yeux demeurent éblouis.

X, 188, v. 45.

La métaphore devient émouvante dans la bouche de Don Sanche. Carlos a osé lever les yeux jusqu'à la reine :

Je puis, de tant d'attraits l'âme toute ravie,
Sur l'heur de votre époux jeter un œil d'envie ;
Je puis contre le ciel en secret murmurer
De n'être pas né roi pour pouvoir espérer ;
Et les yeux éblouis de cet éclat suprême,
Baisser soudain la vue et rentrer en moi-même.

V, 440, D. San., 521.

(1) Théophile avait écrit avant lui :

L'éclat de la vertu qui reluisait en elle.

Théoph., I, 217.

Les vers suivants sont plus recherchés :

L'éclat qu'a répandu le bonheur de ses armes
A vos yeux éblouis ne permet plus de larmes.

VI, 267, Tois. 269.

Le verbe éblouir, on le voit, n'a point chez Corneille la signification défavorable que lui donne Furetière (1) : « *Eblouir se dit figurément en morale et signifie tromper, surprendre l'esprit et les sens par de fausses raisons, de fausses lumières.* » Cela tient à ce que le poète ne donne point au mot le sens moral mais lui conserve le sens physique de frapper les yeux par un éclat qu'ils ne peuvent soutenir.

L'image se rapproche du sens propre quand il s'agit de l'éclat de Dieu. La splendeur de la majesté divine n'aveuglerait-elle pas tous les regards mortels ?

Les yeux même de tout un monde,
En un seul regard rassemblés,
De tant de lumière aveuglés
Rentreraient sous la nuit profonde.

VIII, 645, Im. IV, 1358.

Il faudra, pour le contempler, attendre l'aube éternelle. Elle déchirera tous les voiles :

C'est le jour de l'éternité,
Dont la brillante immensité
Dissipera toutes les ombres,
Et de la pointe de ses traits,
Détruira tous ces voiles sombres.
Qui couvrent tes divins attrails.

VIII, 646, Im. IV, 1382.

(1) Et Malherbe : « *Les passions... éblouissent la partie raisonnable de l'âme* ». II, 26.

Le soleil levant symbolise la beauté de l'adolescence et l'éclat radieux d'une jeune gloire.

Il est l'astre naissant qu'adorent mes états (1)

V. 532, Nic., 449.

César avait répondu aux menaces de Sylla par une métaphore analogue : « *Prenez garde ! le soleil levant a plus d'adorateurs que le soleil couchant.* »

« *Jour* », pour Corneille, est synonyme de vie.

Il a dit poétiquement dans Horace « *respirer le jour* » (III, 284, Hor. 29) et « *perdre le jour* » signifie pour lui perdre la vie :

Quand nous avons perdu le jour qui nous éclaire

VII, 476, Sur. 309.

Les héros de Corneille aiment le jour comme l'aimaient les Grecs :

O frère, plus aimé que la clarté du jour !

IV, 500, Rod., 1652.

La nuit sera donc pour eux le symbole de la mort. Le mystère d'outre-tombe est obscur comme les ténèbres :

Nous ne savons pas bien comme agit l'autre monde,
Il n'est point d'œil perçant pour cette nuit profonde.

VI, 158, Œd. 561.

L'éclat des exploits humains n'y projette aucune lueur ; à quoi bon entasser les hauts faits,

(1) « Comme un soleil naissant le peuple vous regarde ».

Rotrou. Cosroès. Théât. français, t.II, p. 20.

Cosroès est de 1649 et Nicomède de 1651.

Sentiront-ils percer par un éclat nouveau
Ces illustres aïeux, la nuit de leur tombeau

VII, 476, Sur. 303.

Réciproquement, les morts ne peuvent rien nous apprendre :

Une ombre est toujours ombre, et des nuits éternelles,
Il ne sort point de jours qui ne soient infidèles.

VI, 276, Tois. 505.

Pridamant a perdu son fils et il soupire au soir de sa vie :

Mes soins et mes travaux verront, sans aucun fruit,
Clore mes tristes jours d'une éternelle nuit.

II, 438, Illus. 67.

Il y a dans tous ces vers un sentiment poétique profond. Corneille a su enfermer dans cette image usée de la « *nuit du tombeau* » la crainte antique de la mort obscure, de ces « *ténébreux manoirs* », de ces « *royaumes noirs* » que redoutaient ces peuples épris de lumière.

Quand il décrit le lever ou le coucher du soleil, il s'attache, comme tous les contemporains, à noter les mouvements de la lumière, plutôt que les nuances de couleur qui l'accompagnent. Le crépuscule est une défaite et une fuite :

Vois qu'en notre faveur, déjà le jour s'enfuit,
Que déjà le soleil, en cédant à la brune,
Dérobe tant qu'il peut sa lumière importune.

I, 244, Mel. 1707.

L'aube dispute pied à pied le ciel à la nuit. Le poète caractérise très heureusement

Sa lumière sombre,
Dont l'éclat brille à peine et dispute avec l'ombre.

I, 277, Clit. 41.

La préoccupation de l'effort est déjà visible : l'aurore est une bataille et une victoire. L'alliance de mots annonce déjà le vers fameux du Cid :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

III, 172, Cid. 1273.

Cette splendide image, une des plus suggestives qui soient, n'est pas un accident isolé, une sublime cheville (1). Corneille s'est essayé au clair-obscur et il a trouvé pour le peindre ces alliances de mots qui en sont l'exacte expression puisqu'elles présentent ensemble, sans distinguer leurs domaines, la lumière et l'ombre. L'image est synthétique comme l'objet. La Fontaine, Hugo même parfois, avec plus de mots, n'arrivent pas à ces effets puissants (2).

Il fallait un œil exercé pour noter la lueur phosphorescente d'yeux de monstres dans une caverne obscure :

(1) « Le vers du Cid est une cheville magnifique taillée par des mains souveraines dans le cèdre des parvis célestes, pour amener la rime de « voiles » dont Corneille avait besoin ».

Théophile Gautier. Histoire du romantisme. Pages choisies, Edit. Sirven-A. Colin, p. 323.

(2) Lorsque le soleil rentre dans la carrière
Et que, n'étant plus nuit, il n'est pas encore jour.

La Fontaine, Fable X, 15, *Les lapins*.

C'est le moment crépusculaire
J'admire assis sous un portail
Ce reste de jour dont s'éclaire
La dernière heure du travail.

Hugo. Saison des semailles. *Le soir*.

Que d'yeux étincelants, sous d'horribles paupières
Mèlent au jour qui fuit d'effroyables lumières.

VI, 312, Tois. 1340.

La lumière des enfers sera « *le faux jour de ces demeures sombres* » (Psy. 1709, VII, p. 354). Elle s'éteindra lorsque Eraste descendra dans le royaume des ombres :

Le bouillant Phlégéon, parmi ses flots pierreux,
Pour les favoriser ne roule plus de feux ;
Tisiphone tremblante, Alecion et Mégère,
Ont de leurs flambeaux noirs étouffé la lumière.

I, 230 et 231, Mel. 1465.

« *Flambeaux noirs* » : n'est-ce pas toujours le même souci d'obtenir un effet complexe, en associant des termes opposés ?

Corneille ne s'est pas arrêté à décrire la splendeur des églises illuminées :

..... Des lumières sans nombre
Y redoublent le jour (1), y font des nuits sans ombre.

X, 295.

Dans cette expression « *nuits sans ombre* » il va de soi que le mot « *nuit* » a surtout un sens temporel. L'idée d'obscurité est renfermée dans le mot ombre. Le poète trouve, d'ailleurs, la métaphore à son gré ; il la reprend quand il s'agit du parc de Versailles illuminé par « vingt mille lumières, sans compter plus de quatre mille autres feux qui éclairaient les fontaines et les parterres du petit parc » (2)

(1) « Jour se dit aussi des lumières qu'on allume la nuit. *Le nombre des lampes et des lumières de cette illumination faisaient un beau jour au milieu de la nuit* ». Furetière : Jour.

(2) P. Corneille. T. X, p. 305.

Ce parc lumineux,
Ces belles nuits sans ombre, avec leurs jours d'applique.
X, 305, 32.

Le feu d'artifice sur l'eau n'est pas décrit avec plus
de détails :

Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,
S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,
Firent un jour nouveau (1)

IV, 156, Ment. 285.

« *Nuits sans ombre* », « *jour redoublé* », « *jour nouveau* », voilà ce que Corneille retient des illuminations. Ce qu'il admire, ce n'est point l'aspect féérique des parcs ou des cathédrales illuminées. Il ne se plaît point à suivre les jeux de la lumière à travers le feuillage ou sur les eaux du Grand Canal. Il ne remarque que l'intensité de l'éclairage et il s'émerveille d'y voir clair comme en plein jour. Le sens de la vue semble bien être chez lui pratique et utilitaire. Dans ce passage, d'ailleurs, les clartés sont fixes comme l'arbre ou le pilier auquel on attache le flambeau ; les lueurs sont immobiles sur l'eau dormante. Or, ce qui captive son attention ce sont les mouvements de la lumière ; le choc des rayons et des ombres : la bataille que se livrent le jour et la nuit.

Il a repris avec bonheur la vieille métaphore du flambeau de la vie :

De mes jours presque éteints rallumez le flambeau
IX, 277, Psaumes Pénit.

(1) Et les astres pour montrer la gloire qui me suit
Me font un second jour au milieu de la nuit.

Mareschal, Le Railleur. — Fournier, Théâtre français.
II, 182.

Mais il fait parler Auguste moins simplement que David :

Meurs ; mais quitte du moins la vie avec éclat ;
Eteins-en le flambeau dans le sang de l'ingrât.

III, 436, Cin. 1179.

Comme un flambeau jette une dernière lueur avant de s'éteindre, la vie, avant d'abandonner définitivement un corps, semble le reprendre tout entier et Attila agonisant se ranime pour écarter le spectre de son frère,

Mais ce retour si prompt de sa plus noire audace
N'est qu'un dernier effort de la nature lasse
Qui prête à succomber, sous la mort qui l'atteint,
Jette un plus vif éclat, et tout d'un coup s'éteint.

VII, 180, At. 1749.

L'agonie abolit presque complètement la conscience ; elle n'est plus qu'un « *reste égaré de lumière incertaine* » (IV, 499, Rod. 1639). Mais après la mort, la croix sera pour le chrétien un éclatant fanal :

Ce signe, au haut du ciel tout brillant de lumière,
Quand Dieu se fera voir en son grand tribunal,
Sera de ses élus le bienheureux fanal.

VIII, 243, Im. II, 1377. ¹

Elle leur indiquera le port éternel, puisque le fanal est « *le feu allumé sur de hautes tours ou à des ports de mer pour servir de guide aux vaisseaux.* » (1).

L'éclair, comme les astres et les flambeaux, est une source de lumière, mais sa clarté intermittente ne peut qu'aveugler. Corneille en fera le symbole de ces joies trop brèves, de ces vérités à peine entrevues,

(1) Furetière; fanal.

qui ne font qu'enfoncer davantage l'âme dans son incertitude ou son chagrin :

Flatteuse illusion, erreur douce et grossière,
Vain effort de mon âme, impuissante lumière,
De qui le faux brillant prend droit de m'éblouir,
Que tu sais peu durer, et tôt t'évanouir !
Pareille à ces éclairs qui dans le fort des ombres
Poussent un jour qui fuit et rend les nuits plus sombres,
Tu n'as frappé mes yeux d'un moment de clarté
Que pour les abîmer dans plus d'obscurité.

III, 314, Hor. 739.

« *Pousser un jour* » signifie évidemment lancer une lueur (1). Le verbe, on le sait, avait au xvii^e siècle, un sens très étendu.

Ce n'est ni la forme, ni la couleur de l'éclair qui frappe Corneille, c'est la rapidité du phénomène, son apparition et sa disparition brusques.

L'œil ne peut se fixer sur la vérité nue,
Elle a trop de brillant pour arrêter la vue ;
Et telle qu'un éclair qui ne fait qu'éblouir,
Elle échappe aussitôt qu'on présume en jouir.

X, 238, v. 41.

La paix dont on pense jouir
N'est sans toi qu'un éclair si prompt à se détruire,
Que le moment qui la fait luire
La fait aussi s'évanouir.

VIII, 576, Im. III, 6529 (2).

(1) Chateaubriand dira : « *Un rayon pousse au loin dans le sein des ombres une douteuse et tremblante aurore* ». Génie, II, IV, 12.

(2) Elle se retire plus vite qu'un éclair
Qui nous vient éblouir et qui se perd en l'air.

Saint-Amant, Elegie, I, 263.

Ma joie en moins de rien comme un éclair s'enfuit.

Régnier. Sat. X, 85 — Ce sont deux clichés.

L'éclair devient donc une mesure du temps ; elle symbolise tout ce qui passe instantanément. Sa rapidité et son action sur l'œil, voilà les deux éléments que Corneille a retenus.

Un feu follet, comme un éclair, ne brille pas d'une manière continue ; sa lueur, en outre, se déplace. Mais, malheur au voyageur assez imprudent pour le suivre : il tombe au précipice et la flamme ayant achevé son œuvre de mort, s'évanouit. Les comparaisons du ^{xvii}^e siècle présentent ainsi les faits. La réalité est moins dramatique. Ces flammes erratiques et légères s'élèvent des endroits marécageux, ou encore des lieux où des matières animales se décomposent. Les émanations qui les produisent ne s'enflamment qu'à une certaine distance de l'endroit où elles se dégagent, au dessus de la route qui longe un étang, par exemple. Il est certainement arrivé qu'un promeneur attardé les ait suivies et se soit retrouvé dans la vase du marais ou au fond du charnier. On prêta dès lors à ces flammes errantes une volonté perverse et des desseins malveillants. On appela ces feux « *follets* » pour bien montrer que les lutins n'étaient pas étrangers à leur apparition et la superstition populaire les accusa des pires méfaits. Les traces de ces croyances sont visibles dans les métaphores suivantes :

L'éclat d'un vain savoir à toute heure éblouit,
Et fait suivre à toute heure un brillant artifice
 Qui mène au précipice,
 Et là s'évanouit

VIII, 47, Im. I, 285.

Le destin les aveugle au bord des précipices ;
Ou, si quelque lumière en leur âme se glisse,
Cette fausse clarté, dont il les éblouit,
Les plonge dans un gouffre, et puis s'évanouit.

IV, 73, Pomp. 1093.

L'intensité de la lumière varie selon les milieux qu'elle traverse. Le nuage n'en laisse passer que des rayons sans force. Opaque et obscur, il servira à désigner les doutes, les incertitudes et les ignorances de l'esprit humain. La raison de l'homme est une émanation de l'intelligence divine, mais :

Ce n'est du premier feu qu'un rayon égaré,
Une pointe mourante, un trait défiguré,
Une étincelle sous la cendre ;
C'est enfin cette faible et tremblante raison
Qu'enveloppe un épais nuage.

VIII, 547, Im. III, 5926.

On le voit, Corneille, à l'occasion ne redoute point l'accumulation de métaphores pour symboliser un même objet. L'amplification, nous l'avons dit, est souvent, dans l'Imitation, imposée par la brièveté du texte latin. Toutefois, ici, les épithètes ne sont point banales et les images sont cohérentes. « *Pointe* » signifie dans ce passage l'extrémité de ce feu qui va en diminuant, en mourant des cieux à la terre. Bien que l'on dise un « *trait de feu* » pour désigner un projectile incandescent, le mot *trait* ne peut vouloir dire en l'occurrence que dessin, portrait. Il est d'ailleurs parfois employé par Corneille, dans ce sens, au singulier. (X, 97. Poés. div., 40).

Deviner une énigme, c'est éclaircir un nuage ; le mal interpréter, c'est y porter un faux jour :

Chaque jour ici devait fondre sa rage, (du sphinx)
A moins qu'on n'éclaircit un si sombre nuage ;
Ne porter qu'un faux jour dans son obscurité,
C'était de ce prodige enfler la cruauté.

VI, 144, Œd. 238.

Il faut l'avouer, ces images, d'ailleurs intéressantes et souvent poétiques, ne sont ni plastiques, ni colorées. Ce ne sont pas des visions mais bien des explications de phénomènes lumineux. Sans doute ces explications sont élémentaires : l'éloignement confond l'image, le nuage voile la lumière ou l'arrête, il n'y a pas là de quoi se figurer un Corneille physicien. Pourtant, c'est la précision presque scientifique qui fait l'intérêt de cette longue comparaison suggérée par le phénomène de parhélie. On connaît cet effet de mirage causé par la réflexion du soleil dans une nuée :

Ainsi quand le soleil fait naître un parélie,
La splendeur qu'il lui prête à la sienne s'allie ;
Leur hauteur est égale et leur éclat pareil,
Nous voyons deux soleils qui ne sont qu'un soleil ;
Sous un double dehors il est toujours unique,
Seul maître des rayons qu'à l'autre il communique,
Et ce brillant portrait qu'illuminent ses soins
Ne brillerait pas tant s'il lui ressemblait moins.

X, 323, Poés. div. 21.

L'allégorie s'applique à Monsieur, frère du Roi-Soleil. Elle est également flatteuse pour Louis XIV et pour le duc d'Orléans. Le dernier vers, fort habile, devait empêcher Monsieur de se prendre pour un simple « *reflet* » ; il lui conférait une valeur personnelle et par là, ménageait sa susceptibilité.

La comparaison est-elle précieuse ? Nous ne le croyons pas. Ces longs développements étaient dans la tradition de la rhétorique laudative. Le manteau de cour traîne, mais la faute en est à l'étiquette. Cependant, on peut regretter que Corneille ici encore se soit cru obligé d'appuyer si longuement sur la louange.

Il trouvait sans doute la comparaison originale et poétique car il y revient ailleurs sous une forme, il est vrai, quelque peu différente. Les héros de son théâtre ne sont, dit-il, que les images réfléchies de Louis XIV :

J'y porte (à la scène), au lieu de toi, ces héros dont la gloire
Semble épuiser la fable et confondre l'histoire ;
Et m'en faisant un voile entre la tienne et moi,
J'assure mes regards pour aller jusqu'à toi.
Ainsi de ta splendeur mon idée enrichie
En applique à leur front la clarté réfléchie.

X, 188, Poés. div., 47.

L'hyperbole cette fois est inacceptable. Que Monsieur n'ait eu qu'une valeur relative ; que son éclat ait été emprunté ; qu'en un mot il n'ait été que le frère du roi, c'est un fait historique et la comparaison du parhélie, malgré tous les efforts de Corneille, ne fait que le constater. Mais, que César, Auguste, Nicomède, Pompée n'aient été, dans le théâtre cornélien, que des reflets de Louis XIV, c'est assez difficile à croire. Le grand roi avait deux ans quand Cinna fut représenté ; cinq ans au moment où le poète terminait Pompée et treize ans lors de Nicomède. Depuis la mort de Mazarin — et c'était seulement à partir de ce moment que Louis XIV pouvait lui servir de modèle — jusqu'en 1667, année où il adressait cette pièce au roi, Corneille écrivit Sertorius, Sophonisbe, Othon et Agésilas. Il semble bien que le souvenir de Louis XIV n'ait pas hanté le poète au moment où il les composait. En 1662, le jeune roi était trop nouveau venu dans la politique pour qu'on put le comparer à Sertorius ou à Pompée. Il ne pouvait, sans déchoir, être l'impulsif Massinisse. A la rigueur, il lui était loisible de se reconnaître dans

Othon sacrifiant Plautine à l'Empire, comme il avait sacrifié Marie Mancini. Mais Othon, non plus qu'Agésilas, ne sont de ces héros..... « *dont la gloire*

Semble épuiser la fable et confondre l'histoire. »

En somme, l'ordre des temps a bien exempté Corneille de cete influence indéniable que la personnalité de Louis XIV exerça sur les écrivains de son temps. Le poète a beau prétendre le contraire ; les faits et les dates l'affirment.

C'est encore la réflexion de la lumière par la surface polie et brillante des miroirs qui leur permet de rendre la ressemblance des objets qu'on leur présente.

L'eau fut le premier miroir ; elle est restée celui des déesses, et les flots de la mer ont été, pour Vénus naissante, des miroirs mouvants qui lui renvoyaient, au dire du poète, l'image de sa beauté.

En fait, les vagues ne peuvent que déformer les objets qui s'y reflètent et la métaphore est fausse (1) :

Telle, dis-je, Vénus sortit du sein de l'onde,
Et promit à ses yeux la conquête du monde,
Quand elle eut consulté sur leur éclat nouveau
Les miroirs vagabonds de son flottant berceau.

V, 322, Andr. 137.

C'est Andromède que sa mère ici compare à Vénus. L'hyperbole toutefois n'est pas d'origine précieuse, comme ces comparaisons mythologiques que nous

(1) Les eaux : Les miroirs flottants
Où l'objet change tant de place.

avons citées ailleurs. L'exagération est, au contraire, réclamée par le sujet lui-même, puisque c'est l'orgueil maternel de Cassiopée qui, selon la légende, provoqua la colère de Neptune et déchaina le monstre marin.

Si ces quatre vers évoquent une image plastique et lumineuse, les métaphores nombreuses, inspirées à Corneille par les miroirs, font concevoir sans peindre et ne suggèrent aucune vision (1). L'auteur ne considère plus, en effet, dans cet objet que l'usage, la destination pratique ou, si l'on veut, le mode propre d'activité. Les miroirs servent à mettre sous nos yeux des objets que nous n'apercevons pas directement. Ils deviendront, dès lors, tout naturellement, le signe métaphorique des personnes ou des choses qui manifestent d'une manière sensible des vertus morales ou des abstractions.

Horace et Curiace seront de vivants exemples de vertu :

Nous serons les miroirs d'une vertu bien rare.

III, 301, Hor. 455.

Le songe est le reflet anticipé de la destinée :

.... Il passe dans Rome avec autorité
Pour fidèle miroir de la fatalité.

III, 494, Pol. 155.

On ne saurait, d'après le passé, conjecturer l'avenir car

Le passé mal conduit n'est qu'un miroir trompeur,
Où l'œil mal éclairé ne fonde espoir ni peur.

VI, 311, Tois. 1318.

(1) Cf. Lanson. Corneille, p. 160.

L'exemple des grands hommes fournit aussi des indications contradictoires. Sylla s'est démis du pouvoir ; César l'a gardé, pour sa perte, il est vrai. Auguste serait tenté d'imiter le premier,

Mais l'exemple souvent n'est qu'un miroir trompeur,
Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées
N'est pas toujours écrit dans les choses passées.

III, 403, Cin. 388.

« *Cœli enarrant gloriam Dei* », dit le psalmiste.

Et ces vastes miroirs de ta toute-puissance,
Les cieus furent, Seigneur, l'ouvrage de tes mains.

X, 273, v. 103.

Le Christ sur la terre a donné ensemble le précepte et l'exemple : —

Les doctrines des saints n'ont rien de comparable
À celle dont lui-même il s'est fait le miroir :
Elle a mille trésors qui se font bientôt voir,
Quand l'œil a pour flambeau son esprit adorable.

VIII, 30, Im. I, 11 (1).

La lumière se multiplie en se jouant dans les mille facettes des pierres précieuses. Leur éclat rehausse la robe de Médée que Créuse souhaite avec passion :

Qu'elle a fait un beau choix ! jamais éclat pareil
Ne sema dans la nuit les clartés du soleil ;

(1) Une autre propriété du miroir, l'instabilité des images qu'il renvoie a inspiré à Régnier une comparaison plus originale.

Faites, s'il est possible, un miroir de votre âme,
Qui reçoit tous objets, et tout contant les pert.

Régnier. Sat., XIII, p. 116.

Les perles avec l'or confusément mêlées,
Mille pierres de prix sur ses bords étalées,
D'un mélange divin éblouissant les yeux

II, 369, Méd. 583.

« *J'enverrai mes fils porter à ton épouse de riches présents, un voile d'un léger tissu et une couronne d'or.*

« *Elle se laissera séduire par le charme et l'éclat divin de ce tissu.*

« *Elle prend la robe aux mille couleurs et s'en revêt. (1).*

Le péplos léger et chatoyant du poète grec est devenu entre les mains du poète français une robe lourde et barbare, dont l'étoffe disparaît sous l'abondance de l'or et des gemmes. La magnificence somptueuse a remplacé l'élégance des lignes et le charme des couleurs. Il y a là deux conceptions opposées de la beauté.

« *La conque de nacre semée de branches de coral et de pierres précieuses* » où s'asseoient les reines de la Toison d'Or, est un trône flottant dont l'éclat éblouit :

Sur cet amas brillant de nacre et de coral,
Qui sillonne les flots de ce mouvant cristal,
L'opale étincelante à la perle mêlée
Renvoie un jour pompeux vers la voûte étoilée.

VI, 292, Tois. 886.

La couleur ne saurait être plus complètement sacrifiée à la lumière. A l'exception du corail qui figure seulement en raison de son brillant, la conque tout entière est blanche, afin que la lumière en rejaillisse

(1) Théâtre d'Euripide. Louis Humbert, Garnier, p. 210-211 et 216.

avec un éclat aveuglant. Sans parler du cristal qui la supporte, de la nacre argentée qui la recouvre, l'opale, pierre d'un blanc bleuâtre, n'a été choisie que pour ses reflets étincelants. Avec la perle nacrée elle ne fait que renvoyer la lumière des étoiles. Corneille, en effet, dans ces deux passages, avec l'instinct sûr du joaillier, a donné à ses pierres la nuit comme écrin. Il sait que leurs feux ne jaillissent qu'aux lumières... et que l'eau limpide des perles dort pendant le jour.

Cet éclat de l'or et des gemmes deviendra un symbole, quand il s'agira des diamants des couronnes et de l'or des trônes (1).

..... La plus belle couronne
N'a que de faux brillants dont l'éclat l'environne.

V, 157, Hér. 1.

Aimerait-elle en vous l'éclat d'un diadème ?

V, 574, Nic. 1415.

Qu'à cet éclat du trône il se laisse gagner,
Qu'il s'en laisse éblouir.

IV, 433, Rod. 93.

Profite de sa faute, et tiens l'œil mieux ouvert
Au vif et doux éclat du trône qu'elle perd.

VI, 633, Oth. 1343.

Les mouvements des rayons et des ombres, leurs contrastes ; les chocs et les rejaillissements de la lumière sur les objets, son éclat, voilà ce qui, dans les phénomènes lumineux, frappe l'imagination de

(1) Eblouissant éclat dont brille une couronne

Pourquoi malgré moi-même embrasez-vous mon cœur ?

Rotrou, Cosroès, Théât. fr., II, 57.

Corneille. Sa sensibilité vigoureuse ne vibre que sous des excitations fortes.

A part un vers pittoresque de Clitandre :

..... L'aube de ses rais
A déjà reblanchi le haut de ses forêts

I, 277, Clit. 39.

nous ne trouvons point notées dans son œuvre les manifestations colorées de la lumière. Alors que certains yeux la décomposent spontanément en toutes les nuances du prisme, l'œil de Corneille resserre le faisceau des couleurs élémentaires, comme pour garder au rayon toute sa force d'éclairement.

Pour lui, d'ailleurs, comme pour Victor Hugo, « *la couleur n'est point un élément stable et défini mais bien l'effet accidentel et changeant des jeux de lumière* » (1). Il ne voit distinctement que le blanc et le noir qu'il rapproche en de brusques contrastes. « *Les choses semblent se décalquer sur sa rétine ainsi que sur une plaque photographique* » (2). Nous l'avons déjà vu ne considérer dans les pierres précieuses que l'éclat des feux qu'elles lancent. Nous allons retrouver ailleurs la même indifférence pour la couleur jointe au même souci des effets lumineux.

Dans les desseins de la Toison d'Or et d'Andromède, où il pouvait à sa fantaisie varier les teintes, sa palette apparaît singulièrement pauvre. Voici un désert tout de rochers, et ces rochers sont « *D'une pierre blanche et luisante, de sorte que comme l'autre théâtre était fort chargé d'ombres, le chantement subit de l'un à l'autre fait qu'il semble qu'on*

(1) Mabileau. V. Hugo, p. 108.

(2) Ibid., p. 104.

« *passe de la nuit au jour.* » (Tois. Décor de l'acte IV. T. VI, p. 315).

Le marbre blanc est à peu près la seule pierre employée pour édifier ces palais de féerie : les colonnes, les statues, les vases des jardins ont cette blancheur éblouissante qui va fournir un puissant élément de contraste. (VI, 266. Tois. 1. — V, 335. Andr. II. — V, 365, Andr. IV).

Mais c'est la note éclatante de l'or qui domine dans cette symphonie lumineuse. Corneille l'a prodigué partout : ce ne sont que « corbeilles d'or treillissées », (VI, 266, Tois. I) « *pampres d'or, frises, festons, corniches et chapiteaux pareillement d'or* » (Tois. III, tome VI, p. 299).

« *Le palais du soleil a ses colonnes toutes d'or-peau (1), et son lambris doré... Ses marches ont aux deux bouts et au milieu des aigles d'or. Les deux côtés font voir chacun un rang de piliers, enrichis de diverses pierres précieuses, environnées chacune d'un cercle ou d'un carré d'or. Au haut de ces piliers sont d'autres grands aigles d'or qui soutiennent de leur bec le plat fond* ». VI, 345, Tois. V.

Et c'est partout la même splendeur un peu monotone. S'il répand ainsi l'or à pleines mains, c'est parce que « *le rejaillissement des lumières qui portent sur ces dorures produit un jour merveilleux qu'augmente encore celui qui sort du trône de Jupiter qui n'a pas moins d'ornements.* » (VI, 346, Tois. V).

Si donc le jour fait la couleur, comme il le dit dans sa traduction des psaumes, lui n'a voulu employer la couleur qu'à faire du jour. Aussi dispose-t-il avec

(1) Laiton battu en feuilles.

soin les masses sombres des cyprès, les « *forêts d'arbres touffus et entrelacés* » dont le feuillage obscur fera ressortir par contraste l'éclat aveuglant des ors et des marbres. « *La sombre verdure de la forêt épaisse, qui occupe le premier (théâtre) relève d'autant plus la clarté des deux autres par l'opposition de ses ombres.* »

VI, 345, Tois. V.

C'est, on le voit, le contraste violent qu'il recherche. Corneille n'est pas le peintre qui rapproche les couleurs d'après leurs affinités et qui s'efforce de les fondre en dégradations insensibles ; c'est le graveur qui, par l'opposition des lumières et des ombres, arrive à des effets saisissants de clair-obscur (1).

Il n'y a point une fleur de nommée dans ces « *décorations* » (2). Celles de la Toison sont « *chantournées et découpées à jour* » (VI, 266. Tois. I). Il y a bien dans le décor du III^e acte « *de gros bouquets de fleurs au naturel* » (VI, 299) mais le poète ne précise ni leur nature, ni leur couleur, et ils les relègue tout en haut des chapiteaux, dans les vases de porcelaine qui servent de « *finissement* » aux colonnades.

Pour tresser la guirlande de Julie, il a été choisir deux fleurs qui justement n'ont point

..... les vives couleurs
Qui font l'orgueil des autres fleurs.

X, 83, Poés. div. 5.

C'est la fleur d'orange et l'immortelle blanche.
Il leur adjoint, il est vrai, la tulipe « *à l'éclat nonpa-*

(1) Cf. P. Souriau, *Esthétique de la lumière*, p. 133.

(2) Sauf le jasmin qui pour Corneille est un arbre, V, 335 et les lys et les roses qui ornent le dard de l'Hyménée, VI, 260.

reil » (X, 82), mais il ne fait allusion à sa couleur que dans ce vers bien vague :

Empêche que le temps n'efface mes couleurs.

X, 82, Poés. div., 4.

Si trois autres pièces de la guirlande, *le lis*, *l'hya-cinthe*, *la fleur de grenade* (1), devaient lui être définitivement attribuées, elles n'ajouteraient pas un ton à sa gamme des couleurs, car il n'y est pas fait la moindre mention d'une nuance colorée.

La pièce intitulée « *le presbytère d'Hénouville* » dénote au contraire un sens et un goût de la couleur qui suffiraient à nous la faire juger apocryphe, si l'on n'avait par ailleurs de bonnes raisons de douter de son authenticité. Il y a là trop de fleurs ; les yeux du promeneur se reposent trop voluptueusement sur le « *gracieux émail* » des roses, des œillets, des iris et des giroflées. Le poète remarque jusqu'à la couleur verte des barrières (X, 348, v. 105 et 349, v. 150). Tandis que l'œil est « *enchanté* » par la couleur ou qu'il « *se repose* » sur les prés et les forêts qui bercent l'horizon, l'odorat se délecte aux « *parfums excellents du myrte et du jasmin* » (346, v. 40), « *à l'odeur du muguet* » (347, v. 79) et la « *fraîcheur d'une molle verdure* » (348, 126) accueille ceux qui s'engagent sous « *l'épaisse chevelure* » des arbres. (348, 125).

Toute cette sensualité étonne chez l'austère poète (2). Il semble donc bien, à en juger par les images, que Marty-Laveaux ait eu raison de rejeter cette pièce à l'appendice de son édition.

(1) X, 344.

(2) Sans parler de la netteté des lignes non moins surprenante chez un poète, dont le sens plastique, nous le verrons, est assez peu développé. Cf. en particulier, X, 350, v. 178-181.

Puisque le coloriste « *peint la couleur, pour la seule satisfaction délicate et voluptueuse de la peindre, pour la seule joie de faire partager à son lecteur les sensations esthétiques si pleines, si riches et si subtiles qu'elle crée en nous par ses combinaisons infinies* » (1), Corneille ne fut point coloriste.

Le XVII^e siècle, d'ailleurs, s'inquiéta bien peu de décrire pour elles mêmes les couleurs (2). Ne lit-on pas dans Furetière cette extraordinaire définition du coloris : « *Le coloris est ce qui donne la lumière et les ombres convenables aux parties des objets que l'on veut représenter.* » Peut-on confondre plus complètement la lumière et la couleur ?

Les métaphores qui, dans l'œuvre de Corneille, semblent procéder plus ou moins directement de la couleur, sont toutes réductibles à des sensations de lumière ; à moins qu'elles ne soient des lieux communs.

C'est par leurs qualités photogéniques, pour employer le néologisme expressif de la langue de l'écran, que les métaphores de Corneille apprécient les nuances colorées. C'est dans l'éclat du teint que réside pour lui le charme du visage féminin. « *Un visage d'éclat* », c'est l'expression qui revient sans cesse dans les premières comédies pour célébrer la beauté :

Ces visages d'éclat sont bons à cajoler.

I, 146, Mel. 59.

Plus que les traits du visage, cette beauté du teint retient l'attention de ses personnages :

(1) F. Boillot. *La Fontaine coloriste*, Rev. hist. litt. de la France, X, p. 347.

(2) P. Dorbec. *La sensibilité plastique et picturale dans la littérature du XVII^e siècle*. Rev. hist. litt. Année 1919, p. 374 et sq.

J'examine ton teint dont l'éclat me surprit.

I, 156, Mél. 263.

Eclat pour éclat, celui de l'argent peut remplacer
celui du visage :

L'argent dans le ménage a certaine splendeur,
Qui donne un teint d'éclat à la même laideur.

I, 149, Mél. 123.

La laideur est trop belle étant teinte en argent (1)

Id. Var.

Mais la réciproque n'est pas vraie, et les brillantes
couleurs de l'ivrogne ne se peuvent monnayer .

Il faut renoncer au métier,
Ne pouvant plus laisser en gage
Au malheureux cabaretier
Que les rubis de mon visage

X, 41, Poés. div. 83.

Le jaune n'est pour lui qu'un blanc sali ; la peau
jaunit quand l'homme vieillit :

D'un front ridé les replis jaunissants

VI, 380, Sert. 399.

L'Escut n'a le « *front jaune* » (X, 303, Poés. div.,
58) que parce qu'il est troublé par des sables. D'ail-
leurs, le poète n'accorde qu'une bien médiocre im-
portance esthétique à la couleur de la peau : Ne se
demande-t-il pas (V. p. 302 et 303) si son Andromède

(1) Du Ryer disait de l'argent :

A la même laideur il donne des appas ;
Enfin pour réparer l'esprit et le visage,
C'est le fard le plus sûr que l'on mette en usage.

Du Ryer. Vendanges ; Fournier Théât. fr. II, 127.

sera blanche ou basanée comme une Ethiopienne. Heureusement il a lu dans Pline qu'il avait existé jadis des « Leuco-Ethiopes » et il conclut : « *Ces peuples devaient être blancs, et nous en pouvons faire les sujets de Céphée, pour donner à cette tragédie toute la justesse dont elle a besoin touchant la couleur des personnages qu'elle introduit sur la scène.* » (V. 304). « *Disons donc qu'elle était blanche* », sur la foi de Pline et d'Héliodore. Il semble bien qu'il eut mis à la scène une Andromède noircie par le soleil d'Afrique, si la « justesse » l'eut exigé. Le poète ressemble en cela à ces statuaires du Moyen Age qui, sur la foi d'un verset de l'Ecriture, taillaient dans l'ébène des Vierges noires, sans que leur dévotion en fut gênée. « *L'éclat emprunté* », le fard qu'il appelle dédaigneusement le « plâtre » ne lui agréa point :

Et vous êtes de celles
Que mille fois le plâtre a fait passer pour belles.
II, 319, Tuil. 225.

Florine en essaie pourtant, à la cinquième scène de la Comédie des Tuileries, une spirituelle défense.

Quand la nature manque, il faut la corriger.
II, 320, Tuil. 252.

Elle ne parvient pas à convaincre Orphise. Si Florine a perdu son amant, dit la bonne âme, c'est que

Le fard déplaît sans doute à ce fâcheux vainqueur,
Et rend votre beauté tellement éclatante
Que son esprit bizarre en a pris l'épouvante.

II, 320, Tuil. 240.

L'usage du fard, qui dissimule les défauts du teint, permet au poète d'en faire le symbole de tout ce qui

donne au vice, à la haine, au malheur, une apparence agréable et trompeuse :

Ces délices fardées
Dont le vice blanchit ses plus noires idées.
VIII, 500, Im. III, 4953.

.... Sans compliment qui vous farde mon cœur
I, 494, V^{ve} 1865.

Affreuse image du trépas
Qu'un triste honneur m'avait fardée.
V, 353, Andr. 789.

De ses pleurs tant vantés je découvre le fard. (1)
IV, 459. Rod., 733.

« *On ne peut mettre réellement du fard sur des larmes* », dit Voltaire. Mais Corneille ne les superpose pas, il les juxtapose, parce qu'il a remarqué une analogie d'usage entre les pleurs hypocrites de Cléopâtre qui dissimulent sa haine et le fard qui cache le vrai visage de la femme.

Cette métaphore du fard a passé dans la prose des Examens :

« *C'est une beauté (l'abus des sentences) qu'il ne faut pas leur envier (à Euripide et à Sénèque). Elle est trop fardée pour donner un amour raisonnable à ceux qui ont de bons yeux, et ne prend pas pas assez de soin de cacher l'artifice de ses parures.* » II, p. 121. Examen de la Suiv.

Comment avec cette horreur du maquillage, Corneille a-t-il pu s'éprendre de la Duparc ?

Le noir, en poésie, est la couleur du mal. Parfois

(1) Cf. Astrée I, 207, Théoph. I, 173.

la métaphore garde un point d'appui dans le concret :

Feignez mes actions plus noires que la nuit.

II, 364, Méd. 471.

Le venin, dans la poésie latine, est noir : « *atra venena* ». Mais c'est moins sa couleur que ses effets qui le font ainsi désigner : il rend le corps noir. Corneille se souviendra de l'épithète et de sa signification en écrivant :

Et le plus noir venin de l'âpre médisance
Ne m'imprime aucunes noirceurs.

IX, 329, v. 12.

C'est par une ressemblance affective que le noir en est venu à désigner le mal moral. Sa vue produit en nous un sentiment analogue à celui que provoque les actes méchants et criminels dont nous sommes témoins. Il y a dans les deux cas une répulsion, une gêne. C'est ce sentiment, et nullement le souvenir d'une sensation colorée, qui nous amène à faire du vice, la noirceur morale. Il n'y a donc pas trace de couleur dans des métaphores comme celles-ci :

En vain l'ambition qui presse mon courage,
D'un faux brillant d'honneur pare son noir ouvrage.

VI, 365, Sert. 9.

Vous réserver mon bras noirci d'une infamie,
Attirerait sur vous la fortune ennemie,

V, 446, Don San. 669.

Ces mots « *noirs* », « *noircir* » avaient alors un sens moral si bien défini que même en se dévelop-

pant, la métaphore ne peut réussir à rejoindre le concret : (1)

Bien qu'un crime imputé noircisse ma valeur
Que le prétexte faux d'une action si noire
Ne laisse plus de moi qu'une sale mémoire,
Permettez que mon nom qu'un bourreau va ternir
Dure sans infamie en votre souvenir.

I, 346, Clit. 1256.

Les « *couleurs noires* » servent à assombrir les descriptions de catastrophes ou de crimes (2).

Mais je ne trouve point de couleurs assez noires
Pour en représenter les tragiques histoires

III, 393, Cin. 193.

Sur les noires couleurs d'un si triste tableau
Il faut passer l'éponge ou tirer le rideau.

IV, 454, Rod. 593.

Pas plus que le mot « *noir* », le mot « *pourpre* » ne traduit dans ces vers une sensation colorée :

La pourpre vénérable
De qui le saint éclat rend nos yeux éblouis.

X, 32, Poés. div., 5.

Il s'agit là de la pourpre cardinalice de Mazarin.

« *Etre rouge de sang* », « *teint de sang* » sont des expressions trop courantes pour qu'il soit permis d'en faire état dans ce chapitre. Quelques exemples

(1) On savait d'ailleurs au XVII^e siècle que le noir n'était pas à proprement parler une couleur « *puisque, dit Furetière, il imbibe toute la lumière et qu'il n'en réfléchit aucune partie* ».

(2) Couleur : ornement de langage : *L'éloquence n'a point de couleurs assez vives pour représenter la grandeur d'une action si héroïque* ». Godeau, Dict. de Richelet, art. Couleur.

prouveront qu'il n'y a là aucune couleur si pâle soit-elle :

Le trône de Phocas et l'épée de Rodrigue sont
« *teints de sang* » :

Mais comme il est encor teint du sang de mon père,
S'il n'est lavé du tien, il ne saurait me plaire.

V, 162, Hér. 145.

— Il est teint de mon sang. — Plonge-le dans le mien,
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.

III, 154, Cid. 863.

Il va de soi qu'il ne s'agit que d'une teinture métaphorique. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter à l'acte V^e de la pièce, où Chimène repousse avec la même image indignée, l'épée de Don Sanche, qui n'est point — et pour cause — rouge du sang de Rodrigue :

— Obligé d'apporter à vos pieds cette épée...

— Quoi, du sang de Rodrigue encor toute trempée !

III, 192, Cid. 1705.

Ce n'est point la tache de lady Macbeth, c'est une souillure toute morale, qui aux yeux de Sabine, s'est imprimée sur le bras d'Horace :

Aimer un bras souillé du sang de tous mes frères !

III, 352, Hor. 1619.

Lorsque Corneille écrit :

Cessez d'appréhender de voir rougir mes mains

Du poids honteux des fers ou du sang des romains.

III, 292, Hor. 237.

il prend le mot « rougir » dans une double acception : les mains de Curiace victorieux seraient rou-

ges de sang romain ; les mains de Curiace vaincu porteraient la marque des fers qui lui rougiraient les poignets. La recherche de l'esprit est évidente dans cette métaphore, mais la couleur n'y apparaît guère.

Corneille s'est gardé d'étaler le sang sur son théâtre. Il a reculé devant OEdipe sanglant, devant les descriptions horribles de Lucaïn ; il n'a pas voulu davantage nous montrer, avec G. de Castro, Chimène brandissant, comme un étendard, un mouchoir ensanglanté, ni Don Diègue frottant sa joue avec le sang du comte. On ne peut regretter la disparition de cette couleur barbare.

Il ne voit dans la peinture qu'un art utilitaire dont l'objet n'est pas de plaire aux yeux, mais bien de leur offrir une exacte reproduction des choses.

Ils servent de tableaux ainsi que de trompettes,
Ce qu'ils disent ils le font voir.

IX, 89.

C'est une métaphore bien caractéristique que celle-là où deux objets si différents sont associés parce que le poète a saisi entre eux une ressemblance d'usage. Tous deux servent à manifester la pensée soit par des sons, soit par des lignes. C'est encore à l'exactitude que vise Cinna quand il regrette d'être resté au dessous de son affreux modèle et de n'avoir pu exprimer par tant « d'horribles traits » :

Qu'un crayon imparfait de leur sanglante paix

III, 294, Cin. 204.

Mais les portraits ne sont pas toujours fidèles ; les couleurs les embellissent et les éloignent de la nature, aussi ont-elles dans la langue du xvr^e siècle, et plus

spécialement dans celle de Corneille, un emploi voisin de celui du fard. Elles servent à déguiser les êtres et les objets qui, présentés tels qu'ils sont, choqueraient ou déplairaient. « *Colorer* » pour Corneille c'est beaucoup plus déformer qu'exprimer. Il dira « *ombre colorée* » pour apparence spécieuse et fausse. (VIII, 339, v. 15).

Un roi illégitime trompe la confiance de ses sujets :
il n'a du souverain que les dehors :

..... Ils n'adorent en toi
Que de fausses couleurs qui te peignent en roi.

VI, 78, Pert. 1357.

L'amour revêt volontiers son objet des plus séduisantes couleurs :

L'amour en est le peintre, et ton rapport flatteur
En fournit les couleurs à ce doux enchanteur

IV, 313, Suite du M. 429.

Le mot « couleurs » a un sens assez différent dans ce passage de l'Imitation :

Le mal n'a point d'excuse ; il n'est espoir, surprise,
Intérêt, amitié, faveur, crainte, malheurs,
Dont le pouvoir nous autorise
A rien faire ou penser qui porte ses couleurs.

VIII, 90, Im. I, 1037.

Porter les couleurs d'une chose ne veut point seulement dire, comme le pense Godefroy (1), « *en avoir les apparences* » mais bien en porter la livrée. « *On appelle proprement gens de couleurs, dit Furetière, les pages, laquais, cochers et suisses. Quand on dit absolument qu'un homme a porté les couleurs, on*

(1) Godefroy. Lexique, art. Couleur.

entend lui reprocher qu'il a été laquais. » L'image, on le voit, est très originale.

Corneille a écrit une assez longue pièce (112 vers) sur la peinture. Aucun passage de son œuvre ne montre mieux qu'il n'entendait rien aux couleurs. Il n'en est pas une fois question dans ce « *discours de la poésie à la peinture* ». Le poète semble estimer surtout dans l'œuvre de Le Brun les allégories morales :

Prépare des pinceaux, prépare des efforts
Pour toutes les beautés de l'esprit et du corps
.....

Prépare-en enfin pour toutes les vertus,
Sous qui nous puissions voir les vices abattus.

X, 117, 15 et sq.

Il propose aux peintres un sujet de portrait qui ne peut manquer, croit-il, de les inspirer, celui de la « *Libéralité* ».

Peins bien toute sa pompe et toutes ses beautés,
Son empire absolu dessus les volontés ;

X, 119, v. 67.

Mets en ses yeux l'éclat d'une divinité ;
Mets en ses mains le sceau de l'immortalité

X, 119, v. 75.

Tout cela, à la rigueur, pouvait encore se peindre ; mais les conseils qui suivent eussent certainement rendu Le Brun perplexe s'il avait entrepris de les suivre :

Fais-lui donner du lustre aux plus brillantes marques
Dont se pare le chef des plus dignes monarques ;
Fais partir de nos mains à ses commandements
Tout ce que nous avons d'éternels monuments ;

Fais-lui distribuer la plus durable gloire ;
Mets l'histoire à ses pieds, et toute la mémoire.

X, 119, v. 69.

Corneille n'appréciait d'ailleurs la valeur des tableaux que par l'argent qu'ils rapportaient aux peintres :

Je vois, je vois déjà dans ton académie,
Par de royales mains en ces lieux affermie,
Tes Zeuxis renaissants, tes Apelles nouveaux,
Etaler à l'envi des chefs-d'œuvres si beaux,
Qu'un violent amour pour des choses si rares
Transforme en généreux les cœurs les plus avarés,
Et les précipitant à d'inouïs efforts,
Fait dérouiller les clefs des plus secrets trésors.

.....
Je vois le Potosi (1) te venir rendre hommage,
Je vois se déborder le Pactole et le Tage,
Je les vois à grands flots se répandre sur toi.

X, 120 et 121, v. 89.

Pourquoi l'œil du poète largement ouvert à la lumière, est-il ainsi resté obstinément fermé à l'harmonie des couleurs ? La grande raison, c'est qu'il fallait pour agir sur sa rétine, des excitations plus fortes que les ondulations colorées. Il n'apercevait la couleur qu'au moment où elle allait se fondre avec la lumière. D'ailleurs, s'il avait été sensible à l'attrait des teintes et des nuances, il se serait sans doute défendu, comme un péché de concupiscence, le plaisir de les contempler. « Le sens de la clarté est avant tout un sens utilitaire, dont les sensations ne prennent un caractère affectif que par raffinement... tandis que nous sommes plutôt disposés à regarder les

(1) Riche mine d'argent de l'ancien Pérou.

sensations colorées comme un luxe » (1). La lumière est une condition nécessaire de l'activité humaine ; la couleur, au contraire, est souvent pour cette activité un obstacle, car elle arrête les hommes dans une contemplation voluptueuse et stérile. On ne saurait dès lors s'étonner de la voir dédaignée par le génie énergique de Corneille, toujours tendu, par goût, plus encore que par devoir, vers l'action.

(1) P. Souriau. Esthétique de la lumière, p. 117.

CHAPITRE IV

LES FORMES

L'imagination plastique a pour caractères propres la netteté et la précision des formes (1). Elle se manifeste assez rarement dans les œuvres antérieures à 1660 (2) ; la perception des lignes et des contours y reste vague et souvent confuse. Il y a toutefois des exceptions : il suffit de citer Agrippa d'Aubigné et Régnier. Les vers pittoresques sont également assez nombreux chez Racan, chez Théophile même ; Saint-Amant a des descriptions d'un très ferme dessin (3) et l'on est étonné de rencontrer dans l'Astrée des peintures où la recherche du détail plastique est poussée jusqu'à la minutie (4).

Mais cela ne doit pas faire illusion ; à part Régnier, ces écrivains n'ont point le goût de l'observation et ils ne recherchent le pittoresque que s'il peut leur

(1) Ribot. *Imagination créatrice*, p. 153.

(2) La littérature française après 1660 est peut-être moins pittoresque encore, mais nous n'avons pas à nous en occuper ici.

(3) Cf. Saint-Amant. *Œuvres*, t. II, p. 163 et 164 : *Les bords du Nil* ; p. 190, *Le Déluge* ; p. 207 et sq., *Les Plaies d'Égypte* ; p. 290, *Le Soir*.

(4) Cf. *Astrée*, p. 757 : *Un lion* ; I, 781 : *Amour tirant à l'arc* ; II, 307 et 308 : *Attitudes d'enfants*.

être de quelque utilité. Il est, pour eux, une beauté accessoire qui donne de l'agrément à la narration ; un moyen de renforcer l'invective. Le tableau, précis comme une photographie, joue encore le rôle de document et sert à étayer la démonstration. Les auteurs ne s'attardent pas à mouler, à modeler les formes ; ils ne découpent pas curieusement les objets afin d'accrocher les regards à des saillies, à des arrêtes vives. Chez les écrivains les mieux doués pour observer et décrire la nature, on ne peut que surprendre les apparitions fugitives du sens plastique et non pas en constater l'exercice continu (1). Pourtant, le sens de la forme n'a pas manqué à ce siècle qui fut celui des Rubens, des Van Dyck, des Callot, des Franz Hals, des Rembrandt, des Vélasquez, sans parler des Poussin, des Le Brun, des sculpteurs comme Puget, Girardon et Coysevox. L'architecture, le mobilier, le costume prouvent que le goût des lignes nobles et harmonieuses était généralement répandu dans la bonne société d'alors. Pourquoi donc cette sensibilité plastique n'a-t-elle pas rejailli dans la littérature ? Parce que « sous Louis « XIV n'existait pas ce qu'on pourrait appeler l'inter-
« pénétration des arts : ceux-ci ne s'empruntaient
« point, dans la mesure où cela peut se faire, leurs
« ressources individuelles, ni ne cherchaient, dans
« l'ordre des sensations évoquées, à sortir de leur
« domaine propre » (2).

(1) Cf. P. Dorbec. La sensibilité plastique et picturale dans la littérature du XVII^e siècle. Rev. hist. litt. de la France 1919, 26^e année, p. 374 et sq. M. Dorbec n'a étudié que les grands classiques, aussi sa moisson de couleurs et de formes est assez réduite.

(2) F. Boillot. La Fontaine coloriste. Rev. hist. litt. de la France, p. 347.

Or, le domaine propre de la littérature était alors tout autre que celui de la peinture. Les écrivains classiques eussent aimé cette pensée de Lessing : « *s'il fallait que, aussi longtemps que je garderai mes yeux corporels, leur sphère fût la mesure de celle de mes yeux intérieurs, j'attacherais un grand prix à la perte des premiers pour me délivrer d'une pareille restriction* » (1).

D'ailleurs, comment pourrait se faire cette invasion de la peinture dans la poésie et dans la prose ? Comment des moyens d'expression si différents pourraient-ils traduire les mêmes choses ? Si quelques écrivains du XVII^e siècle l'ont pressenti, Corneille ne fut point du nombre. Il se reconnaît impuissant à dépeindre comme il faut la magnificence des décors de la Toison : « *L'œil y découvrira des beautés que ma plume n'est pas capable d'exprimer.* » (VI, 244). Il ne fera pas décrire par un personnage un décor planté sur la scène, cela lui semble pour le moins inutile : « *Il aurait été superflu de les spécifier* (les décorations d'Andromède) *dans les vers, puisqu'elles sont présentes à la vue.* » (V. 305.) Le décor, dans le drame romantique, n'est pas ainsi, de parti pris, ignoré du texte. La poésie fait alliance avec ce puissant auxiliaire ; elle lui demande de donner à ses vers un retentissement plus fort et plus profond, celui qu'ils auraient sous les arbres, devant la mer, dans un rêve. Skakespeare, dans le songe d'une nuit d'été, comme Hugo, comme Rostand, ont fait collaborer les phrases et les lignes, afin de créer l'illusion scénique. Le décor, en effet, n'est qu'une tentative pour arracher le spectateur à son milieu ; réduire au mini-

(1) Lessing. *Laocoon*, p. 122.

mm la convention ; diminuer le nombre des actes de foi que le dramaturge demande au public. Il est beau de savoir s'en passer et louable de savoir s'en servir. La décoration ne saurait, en tous cas, être une gêne pour l'auteur, puisqu'elle est, par définition, un moyen.

Ce n'est point ainsi que Corneille le comprend : pour lui, il faut choisir entre l'esprit et les sens, et tout ce que le spectateur accordera d'attention au décor, sera perdu pour la pièce elle-même. Aussi, dans les pièces à grand spectacle, la seule attitude digne d'un auteur qui ne se satisfait point des restes, sera de s'effacer avec bonne grâce devant le décorateur. Corneille n'y manque pas : « *Mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit, par la force du raisonnement, ou le cœur, par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en aye fui ou négligé aucunes occasions, mais il s'en est rencontré si peu, que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux.* » V. 298. And.

Il dit encore dans les desseins de la Toison d'Or : « *Voilà quelques légères idées de ce qu'on verra dans cette pièce, que je nommerais la plus belle des miennes si la pompe des vers y répondait à la dignité du spectacle.* » VI, 244. Tois.

S'il accepte avec tant de facilité l'abdication, c'est qu'en l'espèce, il n'abdique qu'en sa faveur. Car le décorateur ici c'est lui-même (1). « *J'ai été assez heureux à les inventer (les machines) et à leur donner place dans la tissure de ce poème ; mais aussi faut-il que j'avoue que le sieur Torelli s'est surmonté*

(1) Cf. P. Dorbec. Sensibilité plastique et picturale dans la littérature du XVII^e siècle. Rev. hist. litt. 1919, 26^e année, p. 375.

lui-même à en exécuter les desseins. » V. 298. Les « décorations » placées en tête des actes, dans Andromède et la Toison, sont donc de véritables maquettes écrites. Rien ne nous renseignera mieux que leur étude sur le sens plastique du poète. Corneille disposait, pour réaliser ses conceptions, de moyens très puissants (1); il avait pour exécuter ses plans le « grand sorcier » architecte de grand talent, mathématicien distingué, en même temps que peintre estimé : il pouvait donc donner toute sa mesure.

Il possède, on s'en rend compte à première lecture, les qualités essentielles du décorateur : l'entente des plans et la science de la perspective. C'est la profondeur, le recul qu'il vise et il prend techniquement les moyens les meilleurs de l'obtenir. « *L'ouverture du théâtre présente de front, aux yeux des spectateurs, une vaste montagne dont les som-*

(1) Beaucoup plus puissants que ceux dont disposaient les écrivains dramatiques contemporains : « *Les bois n'étaient représentés que par un peu de feuillage; un campement n'était figuré que par une moitié de tente; les mers et les montagnes manquaient absolument de majesté* ». Rigal. *Le Théâtre français avant la période classique*, Hachette 1901, p. 252.

« *Les mers, étendues de quelques pieds, commençaient et finissaient d'une façon brusque; les cavernes s'ouvraient dans des rochers isolés, poussés on ne sait comment* ». Ibid. 263.

D'ailleurs, avant d'avoir affaire à Torelli dont Mazarin réglait les dépenses ou à de Sourdéac qui se ruinait en machines, Corneille avait été mis à la portion congrue par Mahelot, Laurent et les autres décorateurs du Théâtre de Bourgogne. Les indications relatives aux pièces de Corneille que l'on trouve dans leur mémoire sont rares et succinctes. Toutefois, il est permis de croire que les « *palais à volonté* » que Michel Laurent octroyait à Corneille n'approchaient pas de ceux de Torelli.

A la page 128 on trouve cette indication sur Andromède : « *Pièce en machine jouée en 1650 et recommence le 22 janvier 1682* ». M. Lancaster explique cette brièveté par ce fait que les auteurs n'avaient pas la place nécessaire pour faire une notice détaillée sur la magnificence des machines et du décor. Cf. *Mémoire*, p. 128.

« *mets inégaux, s'élevant les uns sur les autres, portent le faite jusque dans les nues. Le pied de cette montagne est percé à jour par une grotte profonde qui laisse voir la mer en éloignement.* » (V. 315, Andr. Prologue.) Corneille a groupé là trois éléments de perspective tant aérienne que terrestre : des degrés en retrait ; deux plans (les parois de la grotte profonde) qui s'enfuient au point de vue ; enfin, sur l'horizon, un fond de mer qui ne borne pas la vue et donne encore « du fond ».

Ses palais seront « *tous différents de structure* » mais « *garderont admirablement l'égalité et les justesses de la perspective.* » (V. 320.) Il alterne les rangées de colonnes et les allées de cyprès « *où l'œil s'enfonce à perte de vue* » (v. 365). Il dispose des arcades en retrait et forme des berceaux de verdure (VI, 266). Une galerie précédera un péristyle, en arrière duquel s'ouvriront des portes permettant l'accès de nefs profondes. V. 380. Il dispose jusqu'à quatre et cinq plans successifs et il multiplie les avenues d'arbres ou de colonnes qui vont aller en diminuant de hauteur vers l'horizon.

La mer se prête mal à la perspective linéaire. Que fait-il ? Il l'enferme dans un golfe, entre deux rangs de falaises. La pleine mer, reculée par cet artifice, forme le fond au bout de cette avenue d'eau et elle paraît « *si vaste et d'une si grande étendue, qu'on jurerait que les vaisseaux qui flottent près de l'horizon dont la vue est bornée, sont éloignés de plus de six lieues de ceux qui les considèrent* ». V, 353. L'action exige que le palais de Médée aboutisse à une grotte obscure « *qui borne la vue* ». Comment alors obtenir l'impression de profondeur ? En crevant le fond de cette grotte « *au travers de laquelle l'œil ne*

laisse pas de découvrir un éloignement merveilleux que fait la perspective ». (VI, 300. Tois.). Corneille a voulu que l'œil du spectateur soit libre et qu'il ne se heurte point à une toile de fond. Il est toujours permis de deviner autre chose au-delà de ses horizons plats. Or la perspective aérienne, comme la perspective des formes, n'est autre chose que le *mouvement* des lignes vers le point de vue et les points de fuite ; elle entraîne l'œil vers le fond du tableau, qu'elle essaie encore de lui ouvrir.

Cela ne va pas sans un gros inconvénient. Quand la perspective est très accentuée — et c'est le cas pour les décors de Corneille — les premiers plans perdent beaucoup de leur valeur. L'œil ne peut s'y reposer, car la ligne d'horizon l'attire invinciblement. Le décorateur va donc être tenté de simplifier à l'extrême les masses plus rapprochées ; en tous cas, il ne cherchera pas à peupler ses premiers plans de formes harmonieuses, puisque le spectateur ne s'arrêtera pas à les considérer. D'ailleurs, le voulut-il, il en serait empêché par la déformation que subissent les plans vus en perspective : les profils sont brusquement rabattus vers le point de vue ; les cariatides des palais, par exemple, se trouvent par là même aplaties d'un côté et l'œil glisse rapidement sur ces profils bosselés. De plus, la disposition d'un décor conçu en vue de la seule perspective offre « *une régularité fatigante, qu'on retrouverait tout au plus aujourd'hui dans les théâtres de marionnettes : toutes les coulisses se répètent symétriquement à droite et à gauche* » (1). Enfin, l'attraction exercée sur l'œil par le fond du tableau dans ce genre de

(1) Marty-Laveaux, v. 254.

construction, peut aller même jusqu'à distraire l'attention de l'action principale qui se déroule au premier plan : « *Le dessous de cette galerie laisse voir le dedans du temple... On y verrait Céphée sacrifiant à Jupiter pour le mariage de sa fille, n'était que l'attention que les spectateurs prêteraient à ce sacrifice les détournerait de celles qu'ils doivent à ce qui se passe dans le parvis que représente le théâtre.* » (V. 380. Ne soyons pas dupes de ces irréels accumulés. La chose a certainement eu lieu et Corneille a remarqué qu'instinctivement les spectateurs regardaient vers le fond du théâtre.

Les gravures de Chauveau (1), qui représentent chacune des décorations de la pièce au moment où les dieux apparaissent, révèlent chez Corneille, avec ce souci exagéré de la perspective, une vision des formes qui déconcerte. Les palais, dont les façades se succèdent le long de ces profondes avenues, sont d'une invraisemblance étonnante. Des arcs de triomphe romains voisinent avec le péristyle d'un temple grec ; des maisons de la renaissance se prolongent par des rotondes coiffées de coupoles byzantines. La ligne droite domine : Corneille va au plus court, d'un jet, sans gracieux méandres (2). Le décor de l'acte III, où Persée combat le monstre, est le plus étonnant de tous. La composition même du tableau est incompréhensible : une double avenue de rochers enserme un bras de mer ; une plage est au second plan ; des campagnes et une ligne de montagnes forment le fond, là où l'on s'attendrait à voir la

(1) Cf. Album des œuvres de Corneille. Décor du premier acte et Histoire illustrée de la littérature française de Lanson.

(2) Cf. P. Souriau, Esthétique du mouvement, p. 292 et 293.

haute mer. Les rochers ressemblent à de gigantesques menhirs plantés en avenues parallèles. Leur sommet est découpé en larges langues de pierre qu'ils dardent de tous côtés. On dirait des flammes pétrifiées ; des branches noueuses et fourchues qui se tordent. Jamais les caprices du vent et de l'érosion n'ont créée de formes approchant de celles-là. Pourtant, Corneille s'extasie sur le réalisme du paysage. Il vante « *ces rochers affreux dont les masses inégalement escarpées et bossues suivent si parfaitement le caprice de la nature, qu'il semble qu'elle ait plus contribué que l'art à les placer ainsi des deux côtés du théâtre.* » (V, 352.) De telles illusions sont singulièrement éloquentes. Les arbres ne sont pas mieux traités que les pierres : les boules des orangers s'emmanchent de troncs grêles plantés dans des vases de marbre ; les ifs sont taillés en berceaux ; les cyprès s'alignent comme des cierges. Tout est géométrique ; toutes les formes ont été imposées par l'homme. C'est le triomphe de l'alignement, en même temps que la disparition de toutes les lignes souples et gracieuses.

L'examen des images descriptives et des métaphores ne fera que confirmer ce que les décorations d'Andromède et de la Toison d'Or nous ont déjà appris. Nous savons que les formes de la nature s'impriment mal dans l'esprit de Corneille ; qu'il ne voit bien que les ensembles et que son œil aime à parcourir librement des espaces ouverts. La nature de sa vision, renforçant encore chez lui le préjugé classique qui défend à l'écrivain les tableaux à la plume, il ne dessinera dans ses images que des contours très vagues :

Un vers de Clitandre :

A l'ombre des ormeaux l'un dans l'autre enlacés.

I, 303. Clit., 459.

voilà pour les formes de la végétation.

Un vers de l'Imitation :

Et du vaste éléphant la masse épouvantable.

VIII, 197. Im. II, 429.

voilà pour les formes animales. Nous n'avons trouvé dans l'œuvre entière que ces deux vers où soient notés, et combien sommairement, l'aspect d'un arbre ou d'un animal réel. Nous parlerons plus loin des monstres imaginaires.

Corneille est parfois amené par le développement de l'action dramatique, à décrire certains personnages. Il le fait sans viser au pittoresque, et préoccupé seulement de donner un signalement précis, il note de préférence les traits qui, sans évoquer, permettent, à cause de leur singularité, de reconnaître :

Petit de taille, noir, le regard un peu louche,
Le front cicatrisé, la mine assez farouche.

VI, 196, Œd., 1457.

Le front assez ouvert, l'œil perçant, le teint frais,
.....

Chauve sur le devant, mêlé sur le derrière.

VI, 196. Œd., 1463.

Ce ne sont pas des portraits mais des rapports de police, qui vont permettre à Jocaste d'établir avec certitude l'identité des victimes d'OEdipe.

Le physique de Jodelet prêtait aux faciles plaisanteries : c'était un moyen de comique que les auteurs

se gardaient bien de négliger. Quand on veut ridiculiser les traits d'un visage, on lui cherche des points de comparaison dans certains objets, chez certains animaux ; une bouche sera un four, Jodelet aura « *un nez de blaireau* » s'il faut en croire Scarron (1). C'est évidemment le sens de la forme qui dicte ces rapprochements. Corneille n'a pas voulu manquer à la tradition et il donne dans la Suite du Menteur un portrait du célèbre acteur. Mais l'imagination plastique n'est pour rien dans les railleries de Lyse. Qu'on en juge :

CLITON

Tu ris. Cette action (2) qu'est-elle ?

LYSE

Ridicule.

CLITON

Cette main ?

LYSE

De taille à bien ferrer la mule (3).

CLITON

Cette jambe, ce pied ?

(1) Jodelet ou le Maître valet. 1645. Acte I, sc. 1.

(2) Action se dit plus particulièrement des gestes, du mouvement du corps, et de l'ardeur avec laquelle on prononce, on fait quelque chose. Un étourdi n'a point d'action, de contenance arrêtée. Fur.

(3) « On dit proverbialement, ferrer la mule, quand les valets ou les commissionnaires trompent sur le prix des marchandises, et les comptent plus cher qu'ils ne les ont achetées. Ce proverbe vient d'une action que fit autrefois le Muletier de Vespasien, au rapport de Suétone, qui, sous prétexte qu'une des mules était déterrée, arrêta longtemps la litière de cet empereur, et par là fit avoir audience à celui à qui il l'avait promise moyennant quelque somme d'argent ; dont l'Empereur ayant connaissance, il voulut partager avec lui le gain qu'il avait fait à ferrer la mule. »

Furetière (Ferrer).

LYSE

Si tu sors de prison,
Dignes de t'installer aux petites-maisons

CLITON

Ce front ?

LYSE

Est un peu creux.

CLITON

Cette tête ?

LYSE

Un peu folle.

CLITON

Ce ton de voix enfin avec cette parole ?

LYSE

Ah ! c'est là que mes sens demeurent étonnés ;
Le ton de voix est rare aussi bien que le nez !

IV, 300. Suite du M. 210.

Corneille, on le voit, n'a pas le don de la caricature. Il n'a même pas essayé d'analyser l'étrangeté du personnage qu'il mettait en scène. A part le mot « creux » qu'il faut très probablement entendre au figuré comme synonyme de vide, le portrait ne contient aucune indication de traits.

Il a esquissé ailleurs une silhouette féminine :

L'embonpoint ravissant, la taille avantageuse,
Les yeux doux, le teint vif, et les traits délicats.

II, 474. III., 778.

Rien n'est plus vague que ces adjectifs. A quoi bon d'ailleurs ces descriptions, dit Hippolyte :

Ne me contez point tant que mon visage est beau : (1)
Ces discours n'ont pour moi rien du tout de nouveau ;
Je le sais bien sans vous, et j'ai cet avantage,
Quelques perfections qui soient sur mon visage,
Que je suis la première à m'en apercevoir :
Pour me les bien apprendre, il ne faut qu'un miroir.

II, 36. Gal., 331.

Il ne faut aussi que des yeux aux spectateurs pour apprécier la beauté des actrices. A quoi bon détailler des charmes que l'on peut admirer à son aise : comme tout à l'heure pour les décors, une description poétique ferait double emploi. L'auteur dramatique ne peut non plus imposer à ses interprètes un type trop défini. Enfin Corneille, comme tous les classiques, ne décrit-il pas indirectement la beauté en montrant ses effets sur les cœurs ? (2) Il savait, avant Lessing, qu'énumérer les proportions parfaites d'un visage ne suffit pas à en provoquer l'image (3) La peinture représente la beauté dans ses éléments, mais la poésie ne peut que célébrer son charme et son attrait.

Sans doute, mais il reste vrai que ses personnages n'ont point d'aspect physique (4), et c'est regrettable. Le théâtre de Corneille se lit plus encore qu'il ne se joue ; or, l'imagination, au cours de cette lecture, cherche instinctivement à se représenter les personnages et n'y peut parvenir. Ils ne gagnent point en vie à rester ainsi dans l'abstrait. A la scène même, croit-on que ces fortes personnalités morales ne trou-

(1) On n'a pas entendu les appréciations détaillées qui ont amené cette réplique. Ces vers ouvrent en effet l'acte II.

(2) Stapfer. Racine et V. Hugo, p. 85 et p. 124 et sq.

(3) Lessing. *Laocoon*, p. 167 et p. 174.

(4) Lanson. Corneille, p. 158.

veraient pas avantage à s'incarner dans des individus mieux définis physiquement ? Elles n'en auraient que plus de relief. L'auteur perd plus qu'il ne pense à laisser le spectateur en face d'un personnage qui ne lui a pas été présenté d'une façon précise. Des confusions sont possibles, surtout dans les pièces où évoluent des couples qui donnent trop l'impression d'être interchangeables (1). L'intrigue du *Menteur* repose, on le sait, sur une confusion de Dorante qui néglige de préciser la beauté différente des deux femmes qu'il poursuit. L'idée, il est vrai, n'est pas de *Corneille* ; mais un auteur doué de sens plastique eut été choqué d'une pareille insouciance ; elle lui eut paru invraisemblable et il n'aurait point emprunté le sujet.

Parfois cependant, le poète note avec justesse l'effet de la faim, du poison sur le corps humain. *Matamore* s'est nourri d'ambroisie ; c'est un mets peu substantiel :

Il cause mille maux, et dès l'heure qu'il entre,
Il allonge les dents et rétrécit le ventre.

II, 498. *Illus.*, 1180.

Voici *Cléopâtre* empoisonnée :

Seigneur voyez ses yeux
Déjà tous égarés, troubles et furieux,
Cette affreuse sueur qui court sur son visage,
Cette gorge qui s'enfle.

IV, 505. *Rod.*, 1805.

(1) On nous pardonnera de rappeler ici un souvenir personnel. A l'Odéon, au cours d'une représentation d'*Attila* nous avons entendu des réflexions prouvant que certains spectateurs, d'ailleurs attentifs, confondaient sans cesse Ildione et Honorie, Valamir et Ardaric. Ils eurent enfin l'idée de distinguer les personnages d'après un détail de leur costume. Ildione eut pour marque un collier, Valamir sa chaussure à lanières croisées. A partir de ce moment, ils purent suivre sans prendre le change.

Nous n'avons pas trouvé d'autres détails plastiques dans les descriptions. Il faut convenir que notre moisson n'est pas ample. Nous ne l'augmenterons guère en glanant dans les métaphores.

L'absence de limites, de lignes définies caractérise la mer, quand on fait abstraction des côtes. Or le néant, comme l'a bien remarqué Du Marsais est « *une idée abstraite que nous acquérons par l'usage de la vie, à l'occasion de l'absence des objets* » (1). Cette idée négative pourra donc être symbolisée par l'absence de contours.

O néant !.....

.....

Mer sans rive

VIII, 336. Im., III, 1582.

C'est l'étendue de la mer, sa profondeur, et nullement les découpures du rivage, qui suggèrent à Corneille ses comparaisons :

Tout s'abîme, Seigneur, dans cette mer profonde
Que tes grands jugements ouvrent de toutes parts. (2)

VIII, 336. Im. III, 1588.

« *Océan* » est le mot propre si on veut faire concevoir la mer comme extrêmement grande (3). Il désignera tout naturellement Dieu, l'être infini :

Au feu du saint amour, ce cœur liquéfié
Trouve en un Dieu crucifié
L'Océan où sans cesse il s'écoule et s'abîme.

VIII, 607. Im., III, 2686.

(1) Du Marsais. Tropes, p. 246.

(2) *Absorpta est omnis gloriatio in profunditate judiciorum tuorum.* Im., III, 14. Corneille, on le voit, a dégagé l'image.

(3) Lafaye. Dict. des Syn., 203.

L'image est peut-être quelque peu recherchée mais elle reste juste et poétique.

C'est encore l'étendue sans formes arrêtées que l'on trouve dans les métaphores où Corneille mesure l'univers de bout en bout.

Toi de qui la main libérale
Remplit cet univers de l'un à l'autre bout.

VIII, 272, Im., 271.

Pour définir l'omni-présence divine il dira :

Il remplit l'univers de l'un à l'autre bout.

V, 41. Théod., 550.

Rodrigue n'envisage point d'autres bornes à ses exploits que les extrémités de la terre :

Faut-il combattre encor mille et mille rivaux,
Aux deux bouts de la terre étendre mes travaux

III, 196. Cid, 1784.

Les métaphores inspirées par les lignes géométriques sont fort clairsemées dans ses vers. On peut à la rigueur retrouver le souvenir d'une ligne courbe dans celui-ci :

Collines qui servez de ceinture aux campagnes

IX, 313, v. 23.

mais on disait au xvii^e siècle, comme aujourd'hui, une ceinture de murailles, de fossés, et l'analogie suffit à expliquer l'image.

« On trouve dans la Toison d'Or une des plus pittoresques expressions qu'offre la langue de Corneille, « découper les airs », pour dire les fendre « en divers sens :

Et découpant les airs par un battement d'ailes

VI, 292. Tois., 884.

« Avouons, pour rendre l'honneur à qui il appartient, que Saint-Amant a dit : « Découpant l'air « humide et sombre » en parlant de chauves-souris « et de fesaies. Or le Caprice intitulé le « Mauvais « logement », d'où ce vers est tiré est antérieur au « moins de quelques années à la Toison d'Or, donc « née en 1659 (1). »

Ce ne serait donc point les lignes brisées tracées dans l'air par le vol des oiseaux, ni le mouvement de ciseaux que font leurs ailes, mais bien le souvenir d'une lecture qui aurait provoqué cette image.

Il arrive à Corneille, — et cela montre bien la variété de ses inspirations, — de chercher ses métaphores dans la géométrie. Mais alors ce n'est pas la forme des figures mais leurs propriétés qu'il met en cause.

Le cercle est une figure fermée et homogène : il désignera figurément une succession continue qui revient sur elle-même :

Un combat dure encor que mille autres surviennent,
Et cet enchaînement dont ils s'entre-soutiennent
Font un cercle de maux qui ne saurait finir.

VIII, 365. Im., 2172.

Le centre de la circonférence est le point fixé autour duquel on trace une courbe fermée. C'est l'élément géométrique essentiel dans cette figure ; tous les rayons y aboutissent et la circonférence ne peut se définir que par rapport à son centre. Pour toutes

(1) Godefroy. Lexiq. comparé, p. XCVI.

ces raisons, au figuré, le mot désigne l'être vers qui tout converge et dont tout émane, Dieu :

Que mon cœur enfin, plein de zèle et de foi
Ainsi que dans son centre ait son repos en toi.

VIII, 460. Im., 4093.

Enfin, c'est parce que le point est indivisible qu'il figure dans cette métaphore :

..... La naissance a son ordre infailible
Qui fait de leur couronne un point indivisible.

VI, 23. Pert. 55.

Les formes des minéraux ne sont point décrites dans les métaphores de Corneille. Le rocher n'y figure qu'en raison de sa dureté.

De même s'il nomme « *souche* » un homme stupide et inerte, c'est parce que le bois est difficile à pénétrer et que l'arbre est immobile. Quant aux lauriers, aux myrtes et autres plantes qu'il cueille comme tout le monde dans le parterre symbolique du xvii^e siècle, il ne décrit jamais leur forme. La faune métaphorique n'est pas plus riche chez Corneille que la flore. Il ne saurait être question en effet de retenir les comparaisons où apparaissent les lions, les tigres, les agneaux ou les colombes (1). C'est la hardiesse ou la cruauté des uns, la douceur ou la simplicité des autres qui les font choisir comme symboles.

Ce n'est pas davantage la forme sinueuse du serpent ou du ver qui conduit le poète à faire de ces animaux les figures de l'envie dont la marche est tou-

(1) Cf. III, Pol., 1125. VII, Tit., 398. VIII, Im., III, 3341.

jours tortueuse (1). Leur action seule est en cause :
ils rongent :

Mille jaloux serpents qui me rongeaient le sein.

I, 360. Clit., 1543.

Un ver de jalousie

Jette souvent notre âme en telle frénésie

- I, 360. Clit., 1549.

Si l'on se rappelle que le xvn^e siècle croyait à la génération spontanée et voyait dans le ver « *un insecte produit par la décomposition des chairs* » (2), on comprendra mieux le sens de cette dernière image : la jalousie est engendrée par la corruption de l'âme.

Corneille ne dessine pas non plus les bêtes héraldiques, aigles d'empire ou lions de Hollande qu'il lui arrive de nommer. Sa fantaisie pouvait se donner libre cours dans la peinture des monstres mythologiques. Il ne fait pourtant que les ébaucher : Pégase n'est qu'un « *cheval ailé* » (V, 358, And. 928) et Cerbère un « *triple chien* » (I, 226, Mél. 1399). C'est une idée de fécondité monstrueuse que le poète attache aux têtes de l'Hydre sans cesse renaissantes (3).

Rome a pour ma ruine une hydre trop fertile :

Une tête coupée en fait renaître mille.

III, 436. Cin., 1165.

De même, c'est une idée d'insatiable avidité, plu-

(1) De quelque apparence que l'iniquité se couvrit, il en pénétrait les détours, et d'abord il savait connaître, même sous les fleurs, la marche tortueuse de ce serpent, Boss. le Tellier.

(2) Furetière. Ver.

(3) Hyde se dit en choses morales en parlant de séditions populaires, et autres choses qui pullulent et se multiplient.

Furetière. Hyde.

tôt qu'une vision de forme, qui est exprimée dans ces vers :

La mort, précipitée aux gouffres du néant,
N'aura plus ce gosier béant,
Dont tout ce qui respire est l'infailible proie.

VII, 493. Im. III, 4803.

Corneille grandit volontiers le corps humain. On voit assez souvent revenir dans ses vers des images où les empires sont comparés à des corps gigantesques : les rois en sont les têtes et les âmes :

A moins que d'une tête un si grand corps chancelle
VI, 613. Oth., 858.

Un colosse d'état qui de vous seul attend
L'âme qu'il n'a pas de lui-même
VII, 48. Ages. 984.

L'armée française est aussi un corps que Louis XIV anime :

Daïgne servir de tête et d'âme à ce grand corps.
X, 300. Poés. div., 11.

Cette image a pris dans Pulchérie une magnifique ampleur :

L'empire est à donner, et le Sénat s'assemble
Pour choisir une tête à ce grand corps qui tremble,
Et dont les Huns, les Goths, les Vandales, les Francs
Bouleversent la masse et déchirent les flancs.

VII, 382. Pul., 26 et sq.

Une race est une personne morale. Elle peut à ce titre recevoir une insulte ; c'est pourquoi le poète lui donne un front qui rougit de honte :

Achève et prends ma vie après un tel affront,
Le premier dont ma race ait vu rougir son front.

III, 117. Cid., 227.

Il y a longtemps que l'on ne défend plus ce beau vers contre les attaques de Scudéry. L'« *observateur* » commit le premier la faute de chercher une peinture, dans une métaphore où l'on ne peut trouver qu'une personnification hardie. Voltaire lui-même — qui d'ailleurs défend volontiers Corneille contre les attaques des autres, — Voltaire trouve l'image aussi juste que forte. « Pourquoi, dit-il, si on anime tout en poésie, une race ne pourra-t-elle rougir ? Pourquoi ne pas lui donner un front, comme des sentiments ? »

Les cheveux retombent parfois sur le front. Corneille a noté ce détail et il l'interprète aussitôt comme le signe d'un sentiment. Il a le tort, ce faisant, de prêter à la chevelure une volonté et des intentions :

Les cheveux sur son front s'efforçaient de cacher
La rougeur que son crime y semblait attacher.

V, 73. Théod. 1277.

Au-dessous du front immobile, les yeux vivent. Le poète qui trouvera pour décrire et interpréter leurs mouvements des images heureuses, a peut-être fait allusion à la forme de l'œil dans ces vers :

L'œil du ciel s'en retire, et par un voile noir,
N'y pouvant résister, se défend d'en rien voir;

I, 336. Clit., 1087 (1).

(1) « *La pleine lune rouge et ronde comme un œil de cyclope, apparaissait entre deux paupières de nuages.* »

V. Hugo. Huguet. Sens de la forme, p. 62.

Voy que mesme les yeux du jour

Ne trouveront point ici place. Theoph., I, 198.

Est-ce la forme ronde du soleil et son éclat qui l'ont fait ainsi nommer. N'est-ce pas plutôt parce que, du haut du ciel, il semble regarder ce qui se passe sur la terre et que rien n'échappe à ses rayons ? Le second vers le laisserait supposer.

On sait combien les auteurs du ^{xvii}e siècle aiment à considérer isolément le bras pour en faire le symbole de l'action. Nul certainement ne l'a fait autant que Corneille. C'est de lui surtout que l'on peut écrire : « *Son style est jonché de membres comme un champ de bataille* (1) ». Les métaphores ou les synecdoques ainsi obtenues ne relèvent pas du sens plastique ; cependant, nous en citerons quelques-unes ici, ne serait-ce que pour souligner les contre-sens qu'elles ont fait commettre à Voltaire. Pour lui, toute métaphore doit renfermer une image plastique, évoquer un tableau « *qu'on puisse peindre* ». C'est une théorie fautive en soi, mais qui le devient bien davantage quand on l'applique à Corneille chez qui le sens de la forme est si peu actif.

Quoi de plus intolérable, s'exclame le critique que ce vers :

(ses conquêtes)

Au dessus de son bras, ne laissent point de têtes

V, 529. Nic., 376.

ou ceux-ci :

C'est blesser les Romains que faire une conquête,
Que mettre trop de bras sous une seule tête.

V, 578. Nic., 1515.

Il est clair qu'il ne faut pas chercher dans ces métaphores la vision d'on ne sait quelle idole, aux cent

(1) Wey. Remarques sur le style, II, 203.

bras et aux têtes multiples, mais bien le rapprochement de deux activités, la décision et l'exécution, désignées par deux signes.

La tête, en effet, le « *chef* » commande et prévoit :

Je veille pour les miens, mes soucis les conservent,
Comme le chef a soin des membres qui le servent.

III, 139, Cid., 597.

Ces membres peuvent refuser le service :

(Ce bras)

Trahit donc ma querelle et ne fait rien pour moi ?

III, 118. Cid., 244.

Dans le duel judiciaire le bras devenait juge. Or, c'est à une sorte de duel judiciaire que D. Carlos a commis le soin de désigner l'époux de D. Isabelle : les prétendants se battront pour lui ôter l'anneau que la reine a confié à sa garde :

Je m'en récusé donc, afin de vous donner

Un juge que, sans honte on ne peut soupçonner :

Ce sera votre épée et votre bras lui-même.

V, 432. Don Sanche, 323.

Ces bras métaphoriques redeviennent parfois des membres humains, mais ils perdent leur force en perdant leur valeur symbolique (1).

Vous n'avez en ces lieux que deux bras comme un autre.

V, 515. Nic., 92.

(1) On remarquera que la métaphore emploie toujours le singulier. Elle ne considère que le bras droit, celui qui tient l'épée. Le sens propre reparait dès que le pluriel est employé, comme il arrive dans le vers de Nicomède. D'olivét fait remarquer de même la différence de sens entre « *Donner la main* » et « *donner les mains* ». Remarques, p. 274.

Ces figures où l'on prend la partie pour le tout deviennent-elles d'un défaut d'analyse dû à une perception trop rapide ? (1) On n'aurait vu dans le combat tant que le bras qui frappe et on aurait désigné la personne tout entière du guerrier par ce bras qui, en définitive, est seul à porter et à parer les coups. Il est possible que l'on retrouve cette analyse incomplète à l'origine de la synecdoque, mais elle ne peut expliquer la pratique du *xvii^e* siècle. Les classiques n'ont point connu ce procédé qui consiste à montrer une main mystérieuse en action, tout en laissant dans l'ombre l'individu à qui elle appartient (2). Les membres qu'ils isolent sont au contraire parfaitement identifiés.

S'ils font abstraction du corps tout entier pour envisager séparément ses parties cela ne vient point d'un défaut mais bien d'un excès d'analyse. Dans son désir de bien distinguer les diverses activités humaines, le *xvii^e* siècle a été amené, sinon à leur attribuer différents sièges, du moins à les désigner par différentes parties du corps, liées plus directement à leur exercice. La tête, le bras, la main, les entrailles, les yeux, les oreilles, la bouche sont ainsi devenus les signes des fonctions qu'ils remplissent et des actes qu'ils accomplissent. C'est indiscutablement com-

(1) Bally. *Stylistique*, I, 188.

(2) On sait que V. Hugo fait apparaître un œil, une main isolés sans laisser voir le reste du corps. Il arrive ainsi à des effets puissants. L'œil qui regarde Caïn, la main qui dans les nues se tend vers le clairon monstrueux, restent énigmatiques et effrayants. Le cinématographe est allé d'instinct à ce procédé dramatique. Il n'est pas rare d'y voir une main gigantesque envahir l'écran, et verser goutte à goutte du poison dans un verre. On voit l'acte, mais l'agent reste mystérieux ; cela permet à l'imagination de le grandir. Quant à la main ainsi grossie, elle prend le relief et l'importance d'un véritable personnage.

mode pour l'écrivain. Chacun de ces mots, devenu un centre d'associations multiples, passe dans le style beaucoup plus rapidement que l'expression analytique correspondante. Celle-ci pour être complète devrait prendre parfois un développement considérable. Il est plus facile à un conquérant de dire « *mon bras* » que « *ma force physique, mon courage, mes qualités militaires, la force de mon armée* », toutes choses qui entrent comme éléments dans l'activité guerrière et qui se trouvent synthétisées dans le terme métaphorique. Mais, si le procédé permet de créer une algèbre pratique, il n'a que des inconvénients au point de vue plastique. Le mieux qu'on puisse en attendre c'est qu'il n'évoque aucune vision, car celles qu'il suggérerait seraient absurdes. En outre, cette division de l'individu, quand on l'exagère, ne va pas sans quelque ridicule : les burlesques l'ont bien senti qui firent de ces personnifications un procédé comique (1). Enfin le style prend une allure compassée et froide dans ces séances d'anatomie où l'écrivain dissèque le corps humain pour aligner membres et viscères devenus de simples signes conventionnels. Corneille a malheureusement abusé de ces synecdoques et il n'a évité, nous le verrons, aucune des fautes, qu'elles pouvaient faire commettre.

Il ne s'est pas arrêté à draper ses personnages dans les plis harmonieux des vêtements. Il note cependant parfois un détail significatif du costume. Le justaucorps du gentilhomme est trop court pour être respecté ; les robes des gens de justice, au contraire, balayent le sol, de là leur prestige :

(1) Cf. en particulier Scarron et Cyrano (Le Pédant Joué-Pass.).

On respecte mal l'écarlate
Qui ne va point jusqu'aux talons ;
Et celle qui souvent accompagne nos bottes,
Tombant dans le mépris,
Près de celle qu'on traîne aux crottes,
Perd son lustre et son prix

X, 39. Poés. div., 29.

Mais il arrive que l'hermine de ces robes majestueuses perde son poil :

Ma robe a gagné la pelade

X, 38. Poés. div., 16.

Le mot réaliste n'est pas employé pour sa valeur pittoresque, mais bien pour permettre de mesurer la misère du robin.

Au théâtre, il faut qu'une pièce du vêtement soit utile à l'action pour que le poète la dessine d'un mot. La coiffe des femmes dissimule leur visage et permet les quiproquos :

Il les en voit sortir, mais à coiffe abattue.

IV, 183. Ment., 785.

Ce sont encore des images d'actions que les vêtements fournissent à Corneille. On les revêt, on s'en enveloppe, on les dépouille.

Participe à ma gloire au lieu de la souiller.
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller..

III, 342. Hor., 1356.

L'esprit du chrétien, comme dans un manteau,
S'enveloppe et s'endort dans sa tranquillité.

VIII, 167. Im. I, 2535.

Corneille emploie le mot « *habiller* » pour signifier « *donner l'apparence de* » :

Faute de le connaître (l'amour), on l'habille en fureur
I, 27. Gal., 151.

Ailleurs, il applique au corps une expression qui
ne convient qu'au costume.

Eut-elle en vrai magot tout le corps fagotté,
Je lui voudrais donner le prix de la beauté.

IV, 151. Menteur, 219.

Dans les métaphores empruntées à l'architecture,
le poète oublie toujours la forme pour considérer seulement la destination pratique des diverses parties de l'édifice :

Les portes permettent ou défendent l'accès. On
les ouvre et on les ferme :

Il n'est ni train pompeux, ni superbes palais
Qui n'ouvrent quelque porte à des maux incurables ;
VII, 339. Psy. 1340.

L'amour entre dans le cœur par les sens :

Nos sens ouvrent la porte à ce maître des dieux,
II, 331, Tuil., 63.

Corneille était un chrétien averti : il ne partageait
pas le préjugé qui peuple les cloîtres d'amantes dé-
laissées :

Je crois qu'un bon dessein dans le cloître te porte,
Mais un dépôt d'amour n'en est pas bien la porte
II, 298. Pl. roy., 1474.

Le cœur ne doit s'ouvrir qu'à la contrition :

Ainsi fermant la porte à la joie indiscrete,
.....
Tu la tiendras ouverte à la douleur secrète
Qu'un profond repentir fait naître du péché

VIII, 123. Im. I, 1641 et 1643.

Les degrés servent à monter. Considérés à ce point de vue général, ils peuvent, par métaphore, s'appliquer aux objets les plus différents.

Au lit conjugal :

Ce peu qu'elle eut d'amour, ne fit du lit d'Othon
Qu'un degré pour monter à celui de Néron.

VI, 583. Oth., 195.

Aux compagnes d'Andromède que le monstre marin a déjà dévorées :

Comme si choisissant de plus belle en plus belle,
Le sort par ces degrés tâchait d'approcher d'elle.

V, 324. And., 196.

A la mort d'un tyran qui facilitera à l'assassin l'accès du trône :

Et ta mort, que mes vœux s'efforcent de hâter,
Est l'unique degré par où j'y veux monter.

V, 163. Hérac, 147.

Aux crimes d'Auguste qui lui ont valu l'empire :

La perte de nos biens et de nos libertés,
Le ravage des champs, le pillage des villes,
Et les proscriptions, et les guerres civiles,
Sont les degrés sanglants dont Auguste a fait choix,
Pour monter dans le trône et nous donner ses lois.

III, 394. Cin., 216.

Aux sentiments qui se succèdent en s'élevant comme les degrés d'un escalier :

Et cette haute estime attendant ce beau jour
N'était qu'un beau degré pour monter à l'amour.

V, 369. And. 1156.

On monte sur un marchepied pour mieux voir un

objet élevé : le chrétien foule aux pieds l'amas des biens terrestres pour mieux contempler le ciel :

De tout ce qui du siècle attire l'amitié,
Ces esprits épurés se font un marchepied,
Pour voir d'autant plus près l'éclat des biens célestes.

VIII, 453. Im., 3960.

Est-ce une ressemblance de formes entre le lit et le tombeau qui amène parfois Corneille à les rapprocher ?

Et pour lit nuptial il te faut un tombeau !

II, 410. Méd., 1400.

Plutôt que dans son lit j'entrerais au tombeau

V, 40. Théod., 518.

Ce dernier vers semble bien indiquer qu'il s'agit là encore d'une analogie d'usage : on se couche en effet dans le lit comme dans le tombeau (1).

En somme, dans ce chapitre, nous avons eu surtout à noter les défaillances du sens plastique et à montrer comment le poète esquive la description des formes là même où elle semblerait s'imposer. Ce défaut de curiosité pittoresque n'a cependant pas que des inconvénients. Sans doute, les yeux qui ne promènent sur les formes matérielles qu'un regard distrait, ne transmettent à l'imagination et ne gravent dans la mémoire que des lignes à demi effacées, des contours sans relief. Mais, quand il faudra évoquer

(1) Saint-Amant comprend l'image de cette manière : il dit du chrétien :

*Et comme un un sépulcre en ce lit se trouvant,
Il croira chaque soir s'inhumer tout vivant.*

II, 108. Stances à M. Corneille sur son Imitation.

les visions incertaines des rêves, les ombres sorties des limbes, les poètes chez qui le sens plastique est peu développé, deviendront sans effort les plus objectifs.

Avec eux, le rêve ne tourne pas à l'hallucination : ils savent en le décrivant, lui conserver son imprécision, son incohérence, son naturel en un mot. Leurs fantômes n'auront point le relief d'êtres vivants, puisque les êtres vivants qu'ils décrivent sont vagues comme des fantômes. Il ne faut donc pas s'étonner de voir Corneille réussir ces tableaux où le peintre doit brouiller les couleurs et estomper les traits. Toutes les épithètes exprimant l'absence de formes arrêtées, arrivent sous sa plume quand il parle des songes :

Un songe

Qui d'un amas confus des vapeurs de la nuit
Forme de vains objets que le réveil détruit;

III, 487. Pol., 7.

Que de soucis flottants, que de confus nuages
Présentent à mes yeux d'inconstantes images !

III, 521. Pol., 721.

Rien de moins précis que le songe de Camille qui, dans sa brièveté, est un modèle du genre :

J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite.
Un spectre en paraissant prenait soudain la fuite ;
Ils s'effaçaient l'un l'autre et chaque illusion
Redoublait mon effroi par sa confusion

III, 291. Hor., 218.

Les vers qui suivent n'évoquent-ils pas cette impression de crainte et d'horreur confuse qu'inspirent les apparitions d'outre-tombe :

Mon ombre chaque jour viendra t'épouvanter,
S'attacher à tes pas dans l'horreur des ténèbres.

II, 488. Illus. 1016.

Cette ombre ensanglantée,
Sortant des tristes nuits où vous l'aurez jetée....

V, 45. Théod., 643.

Son ombre incessamment me frappe encor les yeux ;
Je l'entends murmurer à toute heure, en tous lieux.

VI, 150. Œd. 383.

Il n'était point couvert de ces tristes lambeaux
Qu'une ombre désolée emporte des tombeaux.

III, 497. Pol., 223.

Ce ne sont pas là des fantômes fiers et pompeusement parés, mais bien des ombres authentiques, sœurs de celles qu'Ulysse ou Enée essayaient en vain d'étreindre. Le poète les nomme ailleurs « *esprits légers* » :

Vous donc, esprits légers, qui, manque de tombeaux,
Tournoyez vagabonds à l'entour de ces eaux.

I, 222. Mel., 1325.

Il importe évidemment de ne pas exagérer l'importance de ces citations. Nous ne voulons nullement travestir Corneille en poète du mystère et de l'au-delà. Nous n'avons voulu qu'indiquer comment son défaut de sens plastique lui permettait à l'occasion de tracer, avec sa plume vigoureuse des traits à peine appuyés.

Notre poète manque du sens de la forme comme du sens de la couleur. Que va-t-il donc rester de concret dans sa poésie ? Le mouvement.

CHAPITRE V

LES MOUVEMENTS ET LES SONS

Corneille n'a pas vu dans le mouvement des eaux vers la mer, dans le cours des ruisseaux ou des fleuves, le symbole de la fuite du temps qui, comme l'onde, s'écoule sans retour. Il ne suit pas d'un regard mélancolique les flots qui s'éloignent ; au contraire, les yeux fixés vers la source, il s'émerveille d'en voir sans cesse descendre de nouvelles eaux.

Dieu est pour lui la fontaine de vie, la source inépuisable de tous les biens :

Ainsi que d'une source en biens inépuisables,
De sa benignité tout découle sur nous,

VIII, 381. Im., III, 2507.

Si tout vient de Dieu, tout peut nous mener vers
lui :

..... Regarde chaque chose
Comme un écoulement de ce bien souverain
Que de moi seul je forme, et dont seul je dispose :
Et prends ce que sur toi j'en verse de ruisseaux
Pour guide vers la source à qui tu dois leurs eaux

VIII, 310. Im., III. 1061.

Telle est l'abondance des grâces divines qu'elles se répandent même sur les pécheurs endurcis :

Ce torrent, que jamais tu ne laisses tarir,
Ne se lasse point de courir
Même vers ceux qui s'en éloignent,
Et souvent, sur l'aversion
Que les plus endurcis témoignent,
Il roule les trésors de ton affection

VIII, 307. Im., III. 1036.

Les poètes du ^{xvii}^e siècle, dans le flux et le reflux. ces mouvements contraires qui semblent marquer l'indécision des eaux, ont vu l'image de l'hésitation de l'esprit et des fluctuations de la volonté (1).

Corneille à leur exemple dira d'un personnage politique ondoyant et irrésolu :

.... Nous avons trop vu ses flux et ses reflux
Pour Galba, pour Othon et pour Vitellius.

VII, 272. Tit., 1685.

Les caprices du destin ont un ordre immuable, c'est un rythme à deux temps où le malheur succède au bonheur, la réussite à l'échec : c'est le flux et le reflux du sort. (2)

(1) Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine
A comme l'Océan son flux et son reflux.

Malherbe : Dessein de quitter une Dame,
Œuv. poét., 79. v. 1. ..

(2) Le flux de ma peine a trouvé son reflux.

Malherbe (I. 61).

Les aventures du monde
Vont d'un ordre mutuel,
Comme on voit au bord de l'onde
Un reflux perpétuel.

Malherbe. (Au Roi, 1596. Œuvr. poét., 67).

J'étais et suis encore au roi de Numidie,
Et laisse à votre sort son flux et son reflux.

VI, 515. Soph., 1059.

L'instinct de la personnification, si fort chez Corneille, le conduit à voir dans les mouvements de la vague, tantôt des tressaillements de joie, tantôt les manifestations du courroux de la mer. Indignée d'un affront fait aux Néréides, elle se soulève :

J'en vis enfler la vague, et la mer en courroux,
Rouler à gros bouillons ses flots jusques à nous

V, 322. And., 159.

La joie de porter la conque du dieu Glauque la fait tressaillir :

Et sur ces flots heureux qui tressaillent de joie,
Par mille bonds divers, ils lui tracent la voie

VI, 296. Tois., 892.

Ici il s'agit des Tritons qui escortent le dieu. — La vague couvre et découvre le sable ; elle apporte et remporte la même épave. Corneille avait observé ces mouvements capricieux du flot avant d'écrire :

..... Mais enfin d'une roche,
J'en découvre le tronc, vers un sable assez proche,
Où la vague en courroux semblait prendre plaisir
A feindre de le rendre et puis s'en ressaisir.

IV, 88. Pomp., 1489.

N'est-ce pas le rouennais à qui le phénomène du mascaret était familier, qui a écrit :

L'onde s'enfle dessous et d'un commun effort,
Les Mores et la mer montent jusques au port

III, 172. Cid, 1275.

L'homme et la mer sont sujets du même verbe, leur effort et leur action sont communs : la mer se trouve, de ce fait, personnifiée. La vision évoquée par l'image est en même temps fort exacte car le mascaret n'est pas une avance progressive de la mer, mais une ondulation qui se propage.

C'est encore une idée d'abondance jointe à une idée de mouvement que nous trouvons dans les métaphores suggérées à Corneille par la pluie. Comme l'eau fécondante la grâce tombe du ciel versée par Dieu :

Dieu la verse toujours par delà l'espérance
VIII, 69. Im. I, 664.

L'image est plus accentuée encore dans ce vers de l'Imitation :

..... Et Dieu, pour les en consoler
Versait à pleines mains sur des âmes si chères
Ces biens surnaturels qu'on ne saurait voler.
VIII, 104, Im., I, 1275.

Fais pleuvoir des douleurs, fais pleuvoir des misères
VIII, 350. Im., III, 1869.

L'argent pleut de même sur les valets de comédie : (1)

Veux-tu qu'à tous moments il pleuve des pistoles ?
IV, 324. Suite du M., 691.

Cliton ne demanderait pas mieux :

(1) « *Pluie* » se dit figurément. Jupiter se changea en pluie d'or pour jouir de Danaé, c'est-à-dire, à force d'argent. On le dit aussi comiquement, quand avec de l'argent, on corrompt les valets.

Furetière. Pluie.

Cette pluie est fort douce, et quand j'en vois pleuvoir,
J'ouvrirais jusqu'au cœur pour la mieux recevoir.

IV, 210. Ment., 1287.

Il redoute que le mariage de Dorante ne tarisse la
source de cette pluie bienfaisante :

Si vous vous mariez, il ne pleuvra plus guères.
— Je changerai pour toi cette pluie en rivières.

IV, 239. Ment., 1797.

La pluie ruisselle, rejaillit quand elle tombe avec
force ; de même la grâce après avoir rempli l'âme
chrétienne, étend son action jusqu'au corps :

Tu descends quelquefois avec telle abondance,
Qu'après l'âme remplie un doux regorgement
En répand sur le corps un rejaillissement.

VIII, 590. Im., IV, 233.

Ces noms verbaux qui font image, malgré leur
généralité, ne sont que rarement employés par Cor-
neille. Il leur préfère des verbes expressifs, choisis
parmi les plus précis et les plus énergiques de la
langue, des verbes-images, toujours d'ailleurs adap-
tés avec soin à la nature des termes abstraits qui leur
servent de sujets et de compléments. Le verbe cor-
nélien, tout vibrant encore du mouvement des eaux,
de l'animal, de l'homme, impose l'image à l'esprit,
en donnant le branle aux abstractions auxquelles
on l'attache. Jamais « *les mouvements de l'âme* »
n'ont été plus apparents que dans ces métaphores.

« *Rejaillir* » d'après Condillac, se dit proprement
des fluides qui, ayant jailli contre un corps, sont
réfléchis et retombent dans des lieux où ils n'étaient

pas d'abord dirigés (1). Ce verbe a conservé dans les métaphores qui suivent ce sens complexe :

Voilà ce qu'il m'a dit d'un ton si plein d'effroi,
Qu'il l'a fait rejaillir jusqu'en l'âme d'un roi.

VI, 179. Œd., 1035.

Une sainte amitié
Fait sur moi de ses maux rejaillir la moitié

IV, 433. Rod., 81.

..... Le mortel affront
Qui tombe sur mon chef rejaillit sur mon front

III, 119. Cid. 260 var.

S'épandre se dit des eaux qui se déploient paisiblement dans des espaces étendus. Corneille dans un très beau vers d'Andromède applique ce mot aux regards :

En voyant ses regards s'épandre sur les eaux

V, 321. And., 132.

à la richesse :

Soit donc qu'en ta maison la richesse s'épande

VIII, 490. Im. 59.

Un verbe de sens très voisin, « *répandre* », n'est pas moins heureusement employé au figuré :

Regarde où tu répands les secrets de ton cœur

VIII, 61. Im., I, 541.

Nous retrouverons maintes fois des images analogues. Corneille se sert rarement de verbes psychologiques. Sur cinq cents verbes environ que contient le lexique de Marty-Laveaux, quatre cents au moins

(1) Lafaye, Dict. des Syn., p. 107.

sont des verbles de mouvements, d'actions physiques employées métaphoriquement. La proportion se renverse encore quand on considère la fréquence de leur emploi. Ce n'est que dans les dernières pièces que les verbes abstraits apparaissent d'une manière habituelle. Nous devons signaler ce procédé d'expression, au moment où son usage va se généraliser dans ces images empruntées aux mouvements de la nature et de l'homme.

La pluie descend du ciel, la fumée y monte ; elle s'élève des âmes embrasées par l'orgueil, l'ambition, la colère. Son symbolisme est double : elle révèle d'abord l'existence du feu ; elle sert en conséquence à désigner tous les signes extérieurs d'une passion encore cachée :

De son vain orgueil, les cendres rallumées
Poussent déjà dans l'air de nouvelles fumées

IV, 35. Pomp., 221.

puis elle se dissipe et s'évanouit, aussi figure-t-elle tout ce qui est trompeur, inconsistent, fugitif : la réputation par exemple :

Et tout ce bruit flatteur de notre renommée,
Comme il n'est que fumée,
Se dissipe en vapeur.

VIII, 47. Im., I 293.

Le vol de l'oiseau sillonne l'espace dans ses trois dimensions ; aucun mouvement ne s'exerce plus librement, aucun n'est plus rapide.

Pour ces raisons, Corneille applique le mot à la foi qui, pendant cette vie, semble traverser le ciel pour contempler Dieu :

La foi dont l'humbe vol perce au-delà des cieux

IX, 8. Louang., 25.

La gloire soutient de ses ailes la vieillesse des poètes :

Tu relèves mon nom sur l'aile de leur gloire

X, 94. Poésies div., 6.

Les oiseaux décrivent autour de l'endroit où ils vont se poser des cercles de plus en plus étroits. L'âme du sage s'approche ainsi progressivement du bonheur.

Vraiment sage est celui dont la vertu resserre,
Autour du vrai bonheur, l'essor de son esprit

VIII, 48, Im., I, 304.

« Vol, d'après Furetière, se dit figurément en choses morales de l'élévation où on se veut mettre au-dessus des autres ». C'est en ce sens qu'il faut entendre le mot dans ces vers qui ne pèchent point par excès de modestie : il y est question du génie de Corneille :

Il veut pour se produire, avoir la clef des champs
C'est lors qu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière,
Quittant souvent la terre en quittant la barrière,
Puis d'un vol élevé se cachant dans les cieux
Il rit du désespoir de tous ses envieux

X, 74. Poés. div., 16.

Quelques vers de Don Sanche illustrent d'une magnifique image cet autre sens donné par les dictionnaires de l'époque : « *Ce mot au figuré est fort beau et fort usité, pour marquer qu'une chose est au-dessus de nos forces, de notre esprit ou de notre qualité* » (Richelet). Richelet cite Régnier : « *C'est*

un vol bien élevé pour lui » et Despréaux : « *Je mesure mon vol à mon faible génie* » (Discours au roi). L'image ainsi présentée est squelettique. Corneille l'a remaniée de main de maître. Carlos ose aimer sa reine, mais faisant un retour sur lui-même, il s'écrie :

Inutiles élans d'un vol impétueux,
Que pousse vers le ciel un cœur présomptueux,
Que soutiennent en l'air quelques exploits de guerre,
Et qu'un coup d'œil sur moi rabat soudain à terre.

V, 471. D. San., 1291.

Le poète anime à l'occasion les oiseaux héraldiques : l'aigle romaine vole vers Sertorius :

Je vis par mes soldats mes aigles arrachées,
Pour se ranger sous lui voler vers ses tranchées.

VI, 367. Sert., 69.

Elle s'abattra sur le tombeau d'Attila :

.... Que l'aigle, accablée par ce destin nouveau,
Ne puisse trébucher que sur votre tombeau.

VII, 115. Att. 159.

Enfin, le mot vol « se dit parmi les machinistes quand ils enlèvent promptement en l'air quelque corps » (Richelet). Les réflexions qu'inspirent à Corneille le vol des machines de la Toison prouveraient à elles seules qu'il avait vraiment le sens du mouvement.

Il analyse avec une précision mathématique les divers temps du vol et sa direction :

« *Il (Mars) descend à un des côtés du théâtre, qu'il traverse, et il remonte au même lieu dont il était*

« parti. Ce mouvement extraordinaire, et qui n'a
« point été vu jusqu'ici sur nos théâtres, plaira sans
« doute aux curieux, qui se souviendront que toutes
« les machines qu'ils y ont vu faire sortir des dieux
« du fond du ciel, ne les y ont jamais reportés, mais
« ont été remontées en haut par un mouvement
« qu'on peut nommer perpendiculaire, au lieu que
« celle-ci fait faire un triangle parfait à Mars en des-
« cendant, traversant le théâtre, et remontant au
« lieu même dont on l'a vu partir.

VI, 231. Desseins de la Toison (Prologue).

« L'amour s'élance en l'air, qu'il traverse, non pas
« d'un côté du théâtre à l'autre, mais d'un bout à
« l'autre. Les curieux qui voudront bien considérer
« ce vol le trouveront assez extraordinaire, et je ne
« me souviens point d'en avoir vu de cette manière ».

VI, 241. Desseins, Acte IV.

Il insiste dans un troisième passage sur la hardiesse de ces vols et leur nouveauté. Il admire ces mouvements surprenants, leur facilité, leur justesse :

« Jusqu'ici nous n'avons point vu de vols sur nos
« théâtres qui n'ayent été tout à fait de bas en haut,
« ou de haut en bas, comme ceux d'Andromède ;
« mais de descendre des nues au milieu de l'air, et
« se relever aussitôt sans prendre terre, joignant
« ainsi les deux mouvements, et se retourner à la vue
« des spectateurs, pour recommencer dix fois la
« même descente ,avec la même facilité que la pre-
« mière, je ne puis m'empêcher de dire qu'on n'a en-
« core rien vu de si surprenant, ni qui soit exécuté
« avec tant de justesse ».

VI, 243. Desseins, Acte V.

On sent que l'œil de Corneille suit avec plaisir ces mouvements souples et « justes ». Il en jouit, et c'est d'autant plus intéressant à noter, que la contemplation voluptueuse du mouvement est le seul péché de « concupiscence des yeux » que ce génie actif se soit permis. La « beauté mécanique » est la seule qu'il comprenne. La vue d'un mouvement bien exécuté lui donne un plaisir vraiment esthétique, mais un plaisir fondé sur de purs concepts, sur la valeur propre de ce mouvement.

Il n'est pas surprenant que les mouvements du corps humain aient été notés par Corneille en de nombreuses images directes ou métaphoriques. L'expression du visage, les attitudes, les gestes sont les signes naturels des passions et des sentiments : le poète dramatique ne peut donc se dispenser de les décrire. Que de circonstances dans la vie, où les yeux, les mains, la bouche muette sont plus éloquents que tous les discours.

En ne cherchant que le signe, en voulant seulement manifester ce qui se passe au-dedans par les mouvements du dehors, Corneille a bien souvent atteint le pittoresque. Il note avec justesse et rend avec bonheur les jeux de physionomie les plus fugitifs.

Voici un soupirant timide qui hasarde de loin quelques coups d'œil furtifs :

Mon baladin muet se retranche en un coin,
Pour mieux faire jouer la prune de loin :
Après m'avoir, de là, longtemps considérée,
Après m'avoir des yeux mille fois mesurée,
Il m'aborde en tremblant....

Massinisse accompagne des yeux la retraite de Sophonisbe :

Jusqu'au fond du palais, des yeux il l'a conduite,
VI, 491. Soph., 452.

Belle image que l'on trouverait très « racinienne » si elle n'était pas Corneille.

Le soupçon, l'épouvante sont décelés par l'égarement des yeux qui roulent, sans jamais les fixer, leurs regards inquiets :

Son œil semble à regret nous donner ses regards,
Et les jette à la fois souvent de toutes parts.
I, 417. Vve, 351.

Mon œil épouventé, de toutes parts, m'envoie
Que de regards troublés d'un si cuisant malheur.
IX, p. 247.

Les reines condescendent à abaisser leurs regards sur leurs sujets: Le sens propre et le sens figuré sont unis curieusement dans ces vers :

Montons de grâce au trône, et de là, beaucoup mieux,
Sur le choix d'un époux nous baisserons les yeux.
V, 465. Don San, 1115.

Le trône en leur rappelant qu'elles sont reines leur inspirera le choix qu'elles peuvent se permettre sans trop déroger. (1)

(1) Ce n'est pas la seule fois que les femmes dans Corneille, comme si elles se défiaient de leurs inclinaisons, se donnent le secours des objets extérieurs qui leur rappellent leur rang ou leur devoir. Qu'on se souvienne de Chimène.

Voiles, crêpes, habits, lugubres ornements,
Pompe, que me prescrit sa première victoire
Contre ma passion, soutenez bien ma gloire.

III, 166. Cid, 1136.

Il ne faut pas en effet que cette condescendance porte atteinte à la dignité royale :

Nous renonçons sans honte à ce choix glorieux,
Qui d'une grande reine abaissait trop les yeux.

V, 465, Don. San, 1115.

Les yeux ouverts sont la figure de la perspicacité et de l'attention :

Faut-il vous dire encore que j'ai des yeux ouverts ?
Je vois jusqu'en vos cœurs..... »

VI, 606. Oth. 740.

Claude lui-même, ce Claude et sans cœur et sans yeux
A peine il les ouvrit qu'il devint furieux.

VI, 621. Oth., 1067.

Les yeux qui se ferment pour ne point voir sont
l'image de l'aveuglement volontaire de l'esprit :

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer.

VI, 623. Oth., 1127.

Attila s'abandonne en aveugle à l'amour d'Ildione :

L'amour, par vos yeux, ñe sait si bien dompter,
Que je ferme les miens pour n'y plus résister (1).

VII, 176. Att., 1655.

Le visage est mobile et expressif comme les yeux.
Un froncement de sourcils, un sourire renseignent
plus vite et mieux que bien des discours.

C'est surtout dans ses premières pièces que Corneille se plaît à suivre sur le visage de ses personnages la trace de leurs pensées et de leurs émotions. Il

(1) Chacun a les yeux clos le plus souvent pour soi-même.

Astrée, II, 465.

lui arrive d'esquisser ainsi des portraits charmants, puisqu'il est entendu depuis Lessing que « le charme » est la beauté en mouvement (1). Voici une jeune fille, écoutant l'énumération des partis que lui propose son père :

J'en ai nommé plusieurs pour qui je l'ai pressée ;
A leurs noms, un grand froid, un front triste, un œil bas,
M'ont fait voir aussitôt qu'ils ne lui plaisaient pas ;
Au vôtre, elle a rougi, puis s'est mise à sourire,
Et m'a soudain quitté sans me vouloir rien dire.

VI, 584. Oth., 214.

Le poète vieillissant (Othon est de 1664) se délasse parfois à suivre avec indulgence les manifestations spontanées des émotions juvéniles. Pourtant, les personnages des dernières tragédies contrôlent rigoureusement leur physionomie et ne se permettent que « *des gestes concertés, des regards de mesure* ».

VI, 592. Oth., 405.

Dans ses comédies, au contraire, il mettait en scène des coquettes et savait noter leurs expressions et leurs mines. Philiste n'a pas encore parlé d'amour à Clarice ; toutefois :

Des coups d'œil languissants, des sourires ajustés,
Des penchements de tête à demi concertés,
Et mille autres douceurs aux seuls amants connues.

I, 402. (Vve 71).

lui sont de sûrs garants d'une passion partagée.

Moins heureux, un autre n'obtiendra :

Qu'une mine froncée, un regard de travers.

I, 182. Mél., 665.

(1) Lessing. Laocoon, p. 171.

L' attitude n'est que le mouvement un instant suspendu ou ralenti et prêt à se déployer de nouveau. C'est encore la vie intérieure, la passion, la volonté, qui plient ou redressent le corps. Corneille le sait, aussi aime-t-il à camper ses personnages dans des attitudes vivantes et expressives.

Les ombres, épouvantées par l'arrivée d'Eraste, ont déserté les bords du Styx et Caron attend en vain des passagers :

Charon, les bras croisés, dans sa barque s'étonne
De ce qu'après Eraste il n'a passé personne

I, 231. Mél., 1471.

Cinna, pour frapper l'imagination des conjurés, esquisse devant eux les terribles attitudes des prescripteurs :

Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et sa tête à la main demandant son salaire.

III, 393, Cin., 201.

L'attitude révèle le caractère :

Le Zoïle adouci qui se ronge les ongles.

X, 66. Poés. div., 12.

ou l'intention :

Trois filous rencontrés vers le milieu du pont
Chacun l'épée au poing.....

II, 31, Gal., 239.

Rodrigue convie les rois Mores à se rendre : leur attitude est une réponse :

Le Cimeterre au poing ils ne m'écoutent pas.

III, 174, Cid., 1323.

Voici les coquettes dévotes : elles « *changent chaque jour de rabats et d'amants* » mais :

Voyez-les dans un temple importuner les dieux,
Les prières en main, la modestie aux yeux,
Il n'est trait de pudeur qu'elles ne contrefassent,^a
Et Dieu sait comme alors les dupes s'embarrassent.
II, 319, *Tuil.*, 231.

Ronsard a été sevré des libéralités royales :

Il en perdit l'haleine, et sa muse malade
En laissa de ses mains tomber la *Franciade*.
X, 117, *Poés. div.*, 31.

Alidor, ce narquois souvent à peine poli, ne prendra point devant Angélique une posture de suppliant :

Ne présumiez-vous point que j'irais à mains jointes
Les yeux enflés de pleurs et le cœur de soupirs
Vous faire offre à genoux de mille repentirs.
II, 244, *Pl. Roy.*, 386.

Les dieux tiennent le bras levé dans une attitude de menace. Le symbole n'est pas neuf mais Corneille sait lui rendre toute sa force :

Alors que ta fureur à nous perdre s'apprête
Il (Dieu) tient le bras levé pour te briser la tête.
VII, 173, *Att.*, 1589.

Et tant lever le bras avant que de frapper
C'est vous dire assez haut qu'il est temps d'échapper (1)
VI, 135, *Œd.*, 15.

(1) Toi dont le bras fatal sur ma tête est levé.

Mairet-Silvanire, IV-4, v. 105.

Dans l'office de la Sainte Vierge, Corneille ajoute à la vision de l'attitude l'idée d'un temps très long qui perpétue la menace :

Pourriez-vous, Dieu tout bon, pourriez-vous sur nos têtes
Tenir le bras levé pendant tout l'avenir ?

IX, 171, Off., St V.

Mais ce courroux s'apaise et :

La faveur du ciel ouvre à demi ses bras.

III, 319, Hor., 857.

Bien qu'ils n'évoquent aucune vision précise, les vers suivants, en transportant au moral une attitude expressive, réussissent à créer une image très poétique :

Qu'on rêve avec plaisir, quand notre âme blessée
Autour de ce qu'elle aime est toute ramassée.

VII, 401, Pul. 521.

Le bras que nous avons vu levé dans l'attitude de la menace retombe parfois pour tuer. La description du geste meurtrier est, dans le théâtre classique, d'une extrême importance. Elle forme, en effet, le dénouement de nombreuses tragédies, puisque les convenances exigent que l'assassinat ait lieu hors de la scène. Les écrivains apportent donc tous leurs soins à présenter ces images dramatiques de la manière la plus saisissante. Celles de Corneille sont rapides comme l'éclair du poignard. Les deux coups qui abattent Théodore et Placide semblent se confondre, tellement le geste de Marcelle est prompt :

Elle lève le bras et de la même main,
Leur enfonce à tous deux un poignard dans le sein.

V, 97, Théod., 1805.

L'assassinat est parfois si promptement exécuté
que l'on n'aperçoit que l'arme, sans pouvoir distin-
guer le bras qui la tient :

L'ambassadeur de Rome était déjà passé
Quand dans le sein d'Araspe, un poignard enfoncé
Le jette aux pieds du prince..
V, 589, Nic., 1750.

Les assassins de Pompée se hâtent : on sent la
terreur du sacrilège dans les coups nerveux qu'ils
portent :

Septime et trois des siens, lâches enfants de Rome,
Percent à coups pressés le flanc de ce grand homme.
III, 48, Pomp., 506.

C'est Photin qui frappe par leur bras :

Et du même poignard pour César destiné,
Je perce en soupirant son cœur infortuné.
III, 31, Pomp. 99.

Tartuffe ne trouvera pas mieux : on ne saurait
envelopper plus de cynisme dans plus d'hypocrisie.
C'est aussi dans un vers de Pompée que Corneille
a esquissé le beau geste antique de la prière. César,
quand Achillas lui apporte la tête du vaincu de Phar-
sale,

Lève les mains ensemble et les regards aux cieux
III, 60, Pomp., 788.

comme pour prendre les dieux à témoin de la gran-
deur du crime.

Le chrétien lui aussi

..... Elève au ciel ses innocentes mains,
Pour le même ennemi qui rompt tous ses desseins.
VIII, 154, Im. I, 2280.

Il présente à Dieu son âme comme une oblation
toujours prête :

Et tiens en l'attendant ton âme entre tes mains,
Comme prête à passer à la vie éternelle.

VIII, 113, Im. I, 1440.

Matérialisation audacieuse et imprévue. De tels vers montrent les effets qu'un grand poète peut tirer de cette dissection physique et morale qu'on a parfois reprochée au *xvii^e* siècle.

Corneille interdit à ses acteurs les gestes de tendresse et d'amour, les baisers et les caresses. Ce n'est pas sans raison qu'il s'est vanté d'avoir dégagé le théâtre de la licence de nos anciens auteurs. Il a, en particulier, effacé de son œuvre les baisers trop appuyés et ce n'est que dans les variantes que l'on peut lire des vers comme ceux-ci :

S'il est vrai que Thétis te reçoit dans sa couche,
Prends soleil, prends encor deux baisers sur sa bouche.

I, 277, Clit., 34 var.

Il faut pourtant se souvenir que ces baisers n'étaient pas au *xvii^e* siècle le monopole de l'amour et que les bouches des indifférents se joignaient par politesse. C'est donc par un véritable scrupule que le poète les a bannis de son théâtre.

Baiser la main est un témoignage de respect et d'affection. Parfois, par méprise ou par force, les héroïnes de Corneille ont été sur le point de porter à leurs lèvres la main d'un assassin. Elles reculent d'horreur à la pensée du geste sacrilège qu'elles allaient faire ; l'antithèse vient alors puissamment renforcer l'image.

J'allais baiser la main qui t'arracha la vie,
Rendre un respect de fille à qui versa ton sang.

IV, 465, Rod., 864.

Rodelinde ne peut accepter d'épouser Grimoald.
Ce serait, dit-elle à Pertharite :

.... Baiser une main fumante de ton sang.

VI, 84, Pert., 1470.

Camille, elle aussi, s'indigne :

Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,
Et baiser une main qui me perce le cœur.

III, 336, Hor., 1233.

Faut-il encore faire remarquer combien le procédé analytique est ici d'un heureux effet. Cette main qui a tué va devenir l'objet direct de l'action, c'est sur elle que le baiser va s'appuyer, sur une tache de sang mal effacée peut-être. Il semble qu'ainsi le poète concentre l'attention du lecteur sur un point violemment éclairé.

L'étreinte des deux bras de l'amante qui se referment sur l'amant a été deux fois évoquée par Corneille dans des vers voluptueux et tendres que Racine eut volontiers signés.

Est-ce dans Bérénice ou dans Tite et Bérénice que l'on trouve ce vers :

Et vos bras amoureux seront ma seule chaîne.

VII, 243, T. et B., 1032.

Est-ce un roi de Corneille qui déclare :

Je ne veux ni régner, ni vivre qu'en ses bras.

VI, 528, Soph., 1327.

Les étreintes de Cléopâtre sont menteuses

Nous ayant embrassés, elle nous assassine.

IV, 459, Rod. 740.

On embrasse parfois pour étouffer. Racine en écrivant le fameux vers de Britannicus (1) se souvenait peut-être de ce passage d'ailleurs beaucoup plus abstrait :

Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements
L'erreur dont j'ai formé de si faux sentiments ?

III, 332, Hor., 1145.

Les mains se joignent dans le geste rituel du mariage. Le poète l'a rappelé dans la dramatique image de Cinna :

Où, quand par son trépas, je l'aurai méritée,
Je veux joindre à sa main ma main ensanglantée,
L'épouser sur sa cendre....

III, 415, Cin., 697.

Corneille qui introduisit dans la langue « *donner la main* » pour « *épouser* », se sert aussi d'expressions voisines pour rendre certaines nuances de la pensée et du sentiment :

Et lorsque vous prêtiez des forces à mon bras,
Était-ce pour unir nos mains ou nos états ?

VI, 506, Soph., 831.

c'est-à-dire avez-vous dessein de m'épouser ou êtes-vous venu à mon secours par ambition ?

Aristie connaît l'orgueil des rois : elle doute

..... que vers un romain,
Une reine jamais daignât pencher sa main.

VI, 429, Sert. 1555.

(1) J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.

Brit., IV-3.

C'est un mariage blanc que Pulchérie offre à Mar-
tian :

Prêtez-moi votre main, je vous donne l'empire

VII, 444, Pul., 1554.

Ces dernières citations prouvent une fois de plus que ces métonymies et ces synecdoques métaphoriques constituent quand elles sont employées par un grand poète un délicat instrument d'analyse. Aucun autre procédé de style, pas même l'expression psychologique propre, ne donnerait à la pensée cette élégante précision.

Le déplacement du corps humain dans les trois dimensions de l'espace, marche, course, ascension, descente, chute, ces mouvements de direction et d'allure si variées ont été toujours matière à comparaisons et à métaphores. Mais il appartenait à Corneille, doué à un haut degré de l'imagination mécanique, de refondre ces images devenues banales.

De tous les mouvements humains, la marche est le plus fréquent et le plus utile car on ne peut concevoir sans elle la vie individuelle et la vie sociale. Corneille nous présentera souvent des héros en marche vers un but, en fuite devant un danger et pour animer des idées morales, pour personnifier des qualités, des opérations de l'esprit il leur attribuera la mobilité et les fera se déplacer dans l'abstrait.

Il sait que la démarche exprime le sentiment. C'est la peur qui donne à Matamore cette allure hésitante :

Le voilà, sauvons-nous ! non, je ne vois personne
Avançons hardiment, tout le corps me frissonne !

Je les entends, fuyons ! le vent faisait ce bruit.
Marchons sous la faveur des ombres de la nuit.

II, 479. Illus., 864.

La juxtaposition de mouvements opposés, la coupe des vers qui marque une brusque coupure du mouvement ; le courage ou la peur qui cessent brusquement avec l'hémistiche, tout concourt à rythmer ces vers sur le pas du poltron.

Le criminel chancelle en s'enfuyant, c'est l'effet du remords :

L'œil bas, le pied timide et le corps chancelant,
Tel qu'un coupable enfin qui s'échappe en tremblant.

V, 73, Théod., 1281.

La démarche du vieillard conserve parfois, au contraire, l'assurance de la jeunesse : le goût de Corneille pour les mouvements aisés perce dans ces vers :

.... Regardez le marcher :
Son corps, malgré son âge a les forces robustes,
Le mouvement facile et les démarches justes ;
Des ressorts inconnus agitent le vieillard
Et font de tous ses pas des miracles de l'art.

II, 438, Illus., 85.

Les métaphores tirées de la marche se comptent par centaines dans son œuvre. Nous ne donnons ici que celles qui nous ont paru le plus intéressantes. Beaucoup, en effet, appartiennent plus à la langue du ^{xvii}^e siècle qu'au style du poète.

Voici d'abord les verbes de sens général : envoyer, aller, suivre.

Les prières sont comme les fourrières de l'âme, elles la précèdent :

Tu dois envoyer par avance
Tes bonnes œuvres devant toi,
Qui de ton juge et de ton roi
Puissent préparer la clémence

VIII, 146, Im. I, 2106.

Le cœur est sans cesse en mouvement :

Voyant une beauté, mon cœur suivait mes yeux

II, 133, Suiv., 132.

Mon cœur va tout à vous quand je le laisse aller

VII, 209, Tit. et Ber., 218.

Il est, dit l'Imitation, plus facile d'obéir que de commander :

On va d'un pas plus ferme à suivre qu'à conduire.

VIII, 66, Im. I, 616.

Les diverses allures de la marche ont fourni d'heureuses métaphores :

Vous savez que Junon à ce lien préside,
Que sans elle l'hymen marche d'un pied timide.

V, 379, And., 1396.

La lenteur de la justice est proverbiale :

Vous savez qu'elle marche avec tant de longueur,
Qu'assez souvent le crime échappe à sa longueur.

III, 149, Cid., 783.

Les conseillers d'Attila craignent que la France

N'aille qu'à pas traînants vers sa grandeur future.

VII, 114, Att., 158.

Le chagrin n'envahit pas tout d'un coup une âme :

Je veux qu'un noir chagrin, à pas lents, le consume,

VII, 474, Sur. 265.

La peur, au contraire, marche à vive allure :

Parce qu'elle a bon pas, j'en fais mon Bucéphale,
Lorsque je la domptai, je lui fis cette loi,
Et depuis, quand je marche, elle tremble sous moi.

II, 497, Illus., 1162.

C'est là une personnification extraordinaire. Elle est parfaitement intelligible et cependant difficile à expliquer si l'on prétend la ramener au concret. Essayons cependant : Matamore pousse la coquetterie jusqu'à ne point renier sa peur. Forcé de l'avouer, il s'en épargne la honte en spécifiant le rôle qu'il lui a dévolu dans l'exécution de ses prouesses. Comme, devant le danger, elle lui fait jouer des talons en homme agile, elle lui sert de monture rapide. De plus, la peur le fait trembler ; ce tremblement sera celui d'une monture domptée qu'un cavalier courageux conduit contre son gré. Le capitain a réponse à tout.

Si l'homme vivait saintement,
Chaque instant de ses jours serait un pas vers Dieu

VIII, Im. I, 757.

La vie n'est donc qu'un voyage. Tôt ou tard « *on prend la poste à l'autre monde* » Suite du M. 68). L'homme sera sage de marcher vers Dieu dès ici-bas. Il lui faut d'abord se mettre courageusement en route et ne pas s'arrêter au premier pas :

Que sera-ce de nous, au bout d'une carrière,
Où s'offrent combats sur combats,
Si notre lâcheté déjà tourne en arrière,
Et perd haleine au premier pas ?

VIII, 138, Im. I, 1396.

Corneille avait déjà dit dans Horace :

.. C'est mal de l'honneur entrer dans la carrière
Que dès le premier pas regarder en arrière.

III, 303, Hor., 487.

Le plus court chemin pour aller vers les cieux,
C'est d'affermir nos pas sur le mépris du monde.

VIII, 32, Im. I, 43.

Ce chemin est d'ailleurs montant et malaisé :

C'est un chemin qui monte entre des précipices,
Il n'est rien plus aisé que de l'abandonner.

VIII, 109, Im. I, 1368.

Cette métaphore était — et est encore — un des lieux communs du discours religieux.

Les difficultés de la route n'arrêteront pas davantage un amant poursuivant sa maîtresse :

Sous les climats brûlants, sous les zones glacées
Les routes me plairont que vous m'aurez tracées ;
J'y baiserais partout la trace de vos pas.

VI, 291, Tois., 872.

Il y a des chemins qui conduisent à la haine, à l'amour, au crime. Nous ne nous attarderons point à examiner ces métaphores clichées dans la langue du xvii^e siècle. De même, les verbes « *entrer* », « *sor-tir* » sont maintes fois pris au figuré par Corneille, sans qu'il y ait vraiment métaphore. Nous n'avons retenu que cette personnification poétique de la gloire.

J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maison.

III, 286, Hor., 78.

Les héros cornéliens courent aussi souvent qu'ils marchent. Emportés par l'élan de la volonté, ils se

hâtent vers les buts les plus divers. Métaphoriquement ils courent à leur devoir, (Hor. 473), au danger, (Cin. 35), à la vengeance, (Nic. 487), (Hor. 1839), au crime, (Oth. 1653), au tombeau, (Hor. 1198).

Un objet se vend-il ?

On y court comme au feu (1)

II, 21, Gal., 80.

César comprend la guerre comme une course victorieuse :

Je n'ai plus qu'à courir les côtes de l'Afrique
Qu'à montrer mes drapeaux au reste épouvanté
Du parti malheureux qui m'a persécuté.

IV, 81, Pomp., 1313.

La course désigne encore l'élan de l'âme : Les Saints ont ce « zèle infini »

Qui court après l'opprobre et jamais ne s'en lasse.

VIII, 99, Im. I, 1171.

Toutefois, le chrétien ne se hâtera pas inconsidérément dans la voie de la perfection :

L'ardeur impétueuse à mille erreurs te livre,
Et trop courir c'est te précipiter.

VIII, 321, Im. III, 1285.

Quand l'amour est le peintre il flatte les images aussi :

Tout le cœur court en hâte après de si doux guides

II, 30, Gal., 229.

(1) L'expression est proverbiale: « *On y court comme au feu, comme à la noce* ». Fur,

La foi semble courir au devant des paroles.

IV, 353, Suite du M., 1229.

Dans ce vers d'Œdipe ce n'est point la nouveauté de l'image mais l'emploi singulier de « *dans* » pour « *à travers* » qui frappa les contemporains :

La frayeur a couru dans toute l'assemblée.

VI, 160, Œd., 602.

La courante était une danse grave, coupée de révérences, et pleine de nobles attitudes ; Lyse l'exécute sur un rythme plus vif :

Je puis vers la prison apprendre une courante.

IV, 318, Suite du M., 556.

Dans la danse sous le cotret, le bâton marque la cadence sur les épaules du danseur ; l'expression était proverbiale.

.....Nous verrons ce soir, si je le tiens,
Danser sous le cotret sa noblesse et ses biens

II, 465, Illus., 620.

C'est à cheval que s'enfuient les biens du gentilhomme ruiné par la vénerie :

La meute des mes chiens
N'a chassé que mes biens,
Qui dessus mes chevaux se sauvaient à la course.

X, 39, Poés. div., 36.

Les divinités mythologiques participent à cette vie ardente. Les dieux et les déesses ne sont pas figées chez Corneille dans les attitudes nobles qu'on leur verra prendre plus tard sous les bosquets de Versailles, ou dans les allégories classiques: ils courent, ils dansent, ils « *trépignent* », et nous ne connaissons

pas beaucoup de vers, même modernes, qui puissent, pour le mouvement, se comparer à ceux-ci :

Les nymphes malgré vous, danseront tout autour,
Cent demi-dieux follets leur parleront d'amour :
Du satyre caché, les brusques échappées
Dans les bras des Sylvains feront fuir les Napées,
Et si je fais ballet pour l'un de ces beaux lieux,
J'y ferai, malgré vous, trépigner tous les dieux,

X, 240, Poés. div., 68.

Les personnages de Corneille, rois, empereurs guerriers, siègent au sommet de la hiérarchie sociale ou s'efforcent d'y atteindre. Leurs âmes ne se plaisent point à mi-côte dans la zone des vertus moyennes et des défauts sans force : elles la dépassent pour atteindre aux cîmes de l'héroïsme, ou se précipitent avec fureur au fond des abîmes du crime. La tragédie cornélienne ne se joue pas sur un plan horizontal : les hommes et les cœurs y montent, y descendent, y tombent.

Les ambitieux les plus vils peuvent accéder au trône le plus élevé :

On monte à ce grand trône encore d'un lieu plus bas,
On a vu des Césars, et même des plus braves,
Qui sortaient d'artisans, de bandoliers, d'esclaves.

VII, 159, Att., 1244.

Nous savons déjà qu'ils n'hésitent pas à se servir des proscriptions et des assassinats, comme de degrés sanglants pour y arriver.

Le but est atteint : l'homme a conquis le pouvoir souverain,

Il n'a plus que les dieux au-dessus de sa tête.

IV, 79, Pomp., 1258.

Il ne redoute plus rien car ;

.... Le trône soutient la majesté des rois.
Au-dessus du mépris, comme au-dessus des lois.

II, 367, Méd., 539.

Mais son ambition assouvie ne lui apporte qu'alarmes et soucis :

Et monté sur le faite il aspire à descendre

III, 402, Cin., 370.

On sait combien Racine admirait cette alliance de mots hardie.

L'apogée du bonheur précède souvent la catastrophe ; la fortune a pour emblème une roue à laquelle les hommes sont attachés (1) :

Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue.

II, 518, Illus., 1590.

Mais une âme chrétienne ne s'émeut point des caprices du sort :

Il t'importera peu que le monde s'en joue

Et t'offre de la roue

Ou le dessus ou le dessous.

VIII, 184, Im. II, 176

Et quand ta providence ainsi l'a résolu,

Il tombe sans tristesse au plus bas de la roue.

VIII, 383, Im. III, 2552.

Descendre ne signifie pas toujours déroger : quand

(1) Je vivais donc de cette sorte le plus content homme du monde, lors que la Fortune voulût tourner la roue tout à rebours.

Astrée II, 223.

(Je) ris de la Fortune et couché dans la boue
Me moque des captifs qu'elle attache à sa roue.

Théophile II, 66.

Dieu descend vers l'homme, c'est pour l'aider, mais

Il ne s'abaisse point vers des âmes si hautes

VIII, 31, Im. I, 27.

Quand il ne s'agit plus de la vie spirituelle, descendre c'est déchoir et les âmes nobles ne peuvent s'y résoudre :

C'est à toi d'élever tes sentiments aux miens,
Non à moi de descendre à la honte des tiens.

III, 341, Hor., 1353.

Un cœur altier ne s'abaisse qu'avec peine à prier :

..... Et cette âme si fière,
Du haut de son orgueil descend à la prière.

V, 60, Théod., 987.

On descend dans les âmes pour en explorer le fond :

J'ai pénétré, seigneur, jusqu'au fond de son âme,
Où je n'ai vu pour vous aucun reste de flamme.

VI, 71, Pert., 1183.

Jusqu'au fond de mon âme, il cherche une bassesse.

VII, 525, Sur., 1518.

Les images inspirées par la chute sont nombreuses chez Corneille. Les individus, les institutions, les vertus tombent. Ces chutes ne sont pas toujours soudaines : on « *penche* » avant de tomber. Ce verbe est entré avec le mot penchant dans la langue psychologique, pour désigner les inclinations, ces tendances préformées, ces dispositions innées qui nous portent vers les objets ou nous en éloignent. Nous n'en sommes point responsables : le destin agit ainsi sur les hommes :

Dès lors ces mêmes dieux dont l'ordre s'exécute
Le penchaient du côté qu'ils préparaient sa chute.

V, 369, And., 1154.

Le péché originel a mis dans l'homme des inclinations vicieuses :

Le naturel de l'homme a tant de pente aux vices
Qu'il s'y replonge à tout moment.

VIII, 137, Im. I, 1914.

..... Mon impuissance est telle
Qu'elle a vers le néant une pente éternelle

VIII, 458, Im., III, 4063.

~~..... L'amitié mène à l'amour par une pente insensible :~~

L'amitié mène à l'amour par une pente insensible :

Qu'aisément l'amitié jusqu'à l'amour nous mène !
C'est un penchant si doux qu'on y tombe sans peine.

V, 191, Hér., 815.

« *Pencher* » peut donc avoir un sens favorable : il n'en est pas de même de chanceler. Le mot indique toujours qu'un sentiment, une idée, après avoir perdu presque toute sa force, est sur le point de disparaître de l'âme :

Mon espoir chancelant dans mon âme inquiète (1).

VI, 331, Tois., 1814.

Toutefois, quand le verbe s'applique à une passion mauvaise, il est évident qu'il perd son sens péjoratif:

(1) Chanceler se dit figurément de ceux qui sont incertains en leurs décisions, en leurs opinions : *il ne faut pas qu'un auteur grave chancelle dans ses opinions*. Furetière.

Et je sens qu'à vos yeux mon courroux chancelant
Trébuche, perd sa force et meurt en vous parlant

VI, 405, Sert., 1007.

Trébucher a souvent chez Corneille le sens de tomber :

Il frissonne, il chancelle, il trébuche, il expire.

VII, 180, Att., 1766.

Pompée est un géant qui en s'appuyant sur l'Egypte
peut l'abattre. Il veut cependant qu'elle

Serve à sa liberté de sépulcre ou d'appui,
Et relève sa chute ou trébuche sous lui.

IV, 29, Pomp., 31.

Les trônes et les couronnes tombent : c'est la chute
la plus redoutable dans ces tragédies politiques,
avec la chute des têtes orgueilleuses sous la hache
du bourreau ; aussi trouvons-nous souvent les deux
images associées :

..... Une conquête
Qui doit faire tomber mon trône ou votre tête.

VI, 300, Tois., 1025.

Et ma tête en tombant ferait choir sa couronne

III, 126, Cid., 382.

Sous le secours de Dieu, les efforts humains retombent impuissants :

Ainsi je vois souvent tomber à mes côtés
Les efforts languissants des bonnes volontés
Qu'à l'effet je ne puis conduire.

VIII, 548, Im. III, 5953.

L'amour est fragile : la moindre chute peut lui
être funeste :

Et l'amour qui vous rebute
Ne saurait choir d'un degré
Qu'il ne meure dans sa chute.

X, 162, Poés. div., 12.

Mais le plus souvent, la gravité de la chute se mesure à sa hauteur :

Mais ne m'élevez vous qu'à dessein que mon crime
Me fit choir de si haut que j'en fusse écrasé ?

IX, 269, Ps. pénit., 43.

Tomber à bas d'un trône est un sort rigoureux

VI, 318, Tois., 1466.

Et du trône où le ciel a voulu m'affermir,
C'est tomber d'assez haut que jusqu'à Vladamir

VII, 149, Att., 1007.

Même à terre, un héros est toujours redoutable et
il est des chutes plus honorables que des triomphes :

Salvidien à bas a soulevé Lépide

III, 437, Cin., 1202.

Et fut-il sous ta rage à tes pieds abattu,
Il est plus grand que toi, s'il a plus de vertu,

VII, 150, Att., 1019.

Vous eussiez pu tomber, mais tout couvert de gloire,
Votre chute eut valu la plus belle victoire.

IV, 62, Pomp., 821.

Les précipices s'ouvrent à chaque pas dans la littérature du ^{xvii}^e siècle ; ceux de Corneille ne sont ni plus ni moins effrayants que ceux de ses contemporains :

Je flattais ta manie afin de t'arracher
Du honteux précipice où tu vas trébucher.

III, 560, Pol., 1573.

Dans l'image suivante Corneille en accolant à « *précipice* » l'épithète « *élevé* », montre qu'il se rappelle le sens primitif du mot : le précipice est un lieu escarpé d'où l'on tombe la tête en avant :

Précipice élevé d'où tombe mon honneur

III, 118, Cid., 248.

« *Gouffre* » donne l'idée d'un abîme ouvert, prêt à recevoir et à consumer sans retour. On s'anéantit dans le gouffre ; biens, joies, espérances, tout s'y ensevelit :

En quel gouffre d'horreurs m'as-tu précipité ?

IV, 500, Rod., 1657.

« *Abîme* » a parfois un sens voisin de gouffre ; on rencontre même les deux mots réunis :

Pour moi, qui ne vois rien dans le trouble où je suis,
Qu'un gouffre de malheurs, un abîme d'ennui.

IV, 505, Rod., 1802.

Aussi bien sous mes pas, c'est creuser un abîme,
Que retenir ma main sur la moitié du crime

IV, 439, Rod. 1519.

Mais le plus souvent, ce qui caractérise l'abîme c'est qu'il est incommensurable, illimité. Aussi, s'emploie-t-il en parlant des mystères où l'esprit se perd :

Que te sert de percer les plus secrets abîmes,
Où se cache à nos sens l'immense Trinité ?

VIII, 31, Im. I, 21.

Lui-même admirant ces abîmes de biens

VIII, 672, Im. IV, 1915

L'expression désigne ici « *l'immense plénitude des biens* » qu'est Dieu. Corneille dira encore dans ce sens :

Toi seul portes en toi ce noble et vaste abîme
Qui t'environne seul de gloire légitime

VIII, 370, Im. III, 2267.

Cette idée de profondeur insondable se trouve dans le verbe abîmer. Il s'applique avec autant de justesse à l'immensité des crimes qu'à celle des joies : (1)

L'inceste, où malgré vous, tous deux je vous abîme.

VI, 215, Œd., 1917.

.... L'autre par Néron, dans le vice abîmé

VI, 616, Oth., 947.

Cette agréable idée où ma raison s'abîme.

X, 163, Poés. div., LVI, 5.

Il saura s'abîmer dans mes doux entretiens.

VIII, 671, Im. IV, 1914.

Il arrive parfois à Corneille de juxtaposer les mouvements que nous venons d'analyser. Alors les images pittoresques se succèdent dans le style, et cette succession rapide, comme celles des multiples photographies d'un film, donne l'illusion parfaite de la vie. Les attitudes, les gestes se suivent sans préparation, sans liaison, et ce sont des marches, des contre-marches, des avances, des reculs, des soubre-

(1) *Un homme qui paraissait aussi abîmé que moi dans la disgrâce.*

De Retz, v. 106.

sauts. Le style a un élan prodigieux, une étourdissante rapidité, dont Rabelais semblait avoir emporté le secret et qu'on ne reverra plus au théâtre avant Beaumarchais.

Rien n'est plus étonnant à cet égard que la fameuse scène V du II^e acte du *Menteur*. Elle serait à citer tout entière :

Il monte à son retour, il frappe à la porte : elle
Transit, rougit, pâlit, me cache en sa ruelle,
Ouvre enfin.....

IV, 175, *Ment.*, 621.

Elle tombe par terre, et moi je la crus morte.
Le père épouvanté gagne aussitôt la porte.

IV, 176, *Ment.*, 645.

Mon épée en ma main en trois morceaux rompit.
Désarmé, je recule et rentre : alors Orphise,
De sa frayeur première aucunement remise,
Sait prendre un temps si juste en son reste d'effroi,
Qu'elle pousse la porte et s'enferme avec moi.
Soudain nous entassons pour défenses nouvelles,
Bancs, tables, coffres, lits, et jusqu'aux escabelles.

IV, 176, *Ment.*, 652.

Corneille emploie avec le même bonheur le même procédé dans la *Suite du Menteur* :

D'un coup que l'un allonge, il blesse l'autre à mort,
Je me jette au blessé, je l'embrasse et j'essaie,
Pour arrêter son sang de lui bander la plaie,
L'autre, sans perdre temps en cet événement,
Saute sur mon cheval, le presse vivement,
Disparaît, et mettant à couvert le coupable,
Me laisse auprès du mort faire le charitable.

IV, 294, *Suite du Ment.*, 114.

Là encore, l'accumulation des mouvements, le

rythme savamment brisé, tout concourt à donner à la narration une rapidité cinématographique.

Les truculentes menaces de Matamore défilent à la même allure :

Je vais d'un coup de poing te briser comme verre,
Ou t'enfoncer tout vif au centre de la terre,
Ou te fendre en dix parts d'un seul coup de revers,
Ou te jeter si haut au-dessus des éclairs
Que tu sois dévoré des feux élémentaires.

II, 482, III., 925.

Dans l'Illusion encore, la conversation entre Lyse et Clindor semble rythmer les figures d'une pavane :

Il demeure étonné, je le presse, il s'excuse ;
Il me parle d'amour ; et moi je le refuse ;
Je le quitte en colère, il me suit tout confus
Me fait nouvelle excuse, et moi nouveau refus.
Mais enfin ? J'y retourne et le trouve fort triste ;
Je le juge ébranlé ; je l'attaque : il résiste.

II, 492, Illus., 1093.

Corneille jeune ne le cédait point en vivacité à ses personnages. Écoutons-le raconter son apprentissage amoureux :

Je me mettais à tout usage
Debout, tête nue, à genoux,
Triste, gaillard, rêveur, jaloux ;
Je courais, je faisais la grue,
Tout un jour au bout d'une rue.

X, 26, Poés. div., 44.

Pourquoi ne retrouvons-nous pas dans les tragédies ces « *descriptions en mouvement* ? » Pourquoi le poète tragique abandonne-t-il ce procédé, employé avec tant de bonheur dans les comédies ?

Parce que tout d'abord, ces mouvements précipités,

cette allure de bête prise au piège qu'il a su donner à Dorante enfermé dans la chambre de l'imaginaire Orphise, ne sont point compatibles avec la dignité d'un personnage tragique. Il faut remarquer, de plus, que cette succession rapide de mouvements est déterminée par des circonstances extérieures — l'arrivée d'Armédon, l'épée qui se rompt — ou encore par l'indécision des personnages comiques qui, comme Matamore, Lyse ou Clindor, tentent ou projettent successivement les mouvements et les gestes les plus différents.

Or, dans la tragédie cornélienne, quand les hommes ne sont point maîtres des circonstances, ils les subissent, sans chercher à se dérober, sans jouer à cache-cache avec le destin comme le fait Dorante. Leur volonté ne leur permet pas ces mouvements incohérents, leur calme ne les abandonne point, et leurs gestes mêmes violents restent mesurés.

Corneille, poète du mouvement (1), s'est effacé devant Corneille poète de la volonté.

Toutes ces images motrices, métaphores ou descriptions, prouvent avec évidence que dans la sensibilité cornélienne le mouvement s'unit à la force. Nous voyons, en effet, le poète choisir de préférence les mouvements qui exigent un déploiement d'énergie. Il ne leur manque qu'un point d'appui ou un obstacle pour devenir des efforts.

(1) Un autre procédé pour donner l'impression du mouvement consiste à présenter en même temps deux actions successives :

L'autre aussitôt que pris se verra sur la roue

I, 317, Clit., 750.

Allons, qu'il tombe mort aussitôt qu'attaqué.

I, 285, Clit., 180.

*
* *

Les vibrations sonores, comme les ondes lumineuses, sont mobiles. Aussi, le sens de l'ouïe doit présenter les mêmes caractères que le sens de la lumière et du mouvement avec lequel il a d'étroites affinités. On peut donc être certain *à priori* que l'oreille de Corneille sera surtout affectée par des sons intenses, des heurts, des contrastes sonores comme son œil était impressionné par les chocs de la lumière et de l'ombre.

Spontanément, il ramène les sons au mouvement:

Ecoute dans mon cœur une voix qui s'élance

VIII, 373, Im. III, 2335.

Ils ont de rang en rang fait courir votre nom.

VI, 630, Oth., 1272 (1).

Le son s'enfuit, dispersé dans l'air, emporté par le vent :

Tu ne prendras jamais le mal qu'on dit de toi,
Que pour un son volage et que le vent emporte.

VIII, 411, Im. III, 3089.

Les paroles enfin ne sont que des paroles
Que des sons parmi l'air vainement dispersés.

VIII, 485, Im. III, 4614.

La voix tombe :

Lui d'une voix tombante offrant ce don fatal.

IV, 59, Pomp., 755.

(1) Courir se dit aussi de ce qui se publie, de ce qu'on fait passer par la voix de plusieurs personnes: *Il court un bruit sourd d'une mauvaise nouvelle.* Fur.

Elle meurt. Au jugement dernier,

La parole mourra dans les bouches ouvertes

VIII, 473, Im. III, 4371.

De telles images sont saisissantes mais elles prouvent surabondamment que Corneille n'est point musicien. Un musicien se souviendrait de la hauteur des sons, de leur timbre ; Corneille ne fait allusion qu'à leur intensité. La musique était d'ailleurs nettement antipathique au poète jeune ; il refusait nettement de s'appliquer

Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique

X, 75, Poés. div., XXII, 6.

Il n'acceptait point « *de prendre pour loi, sa bizarre quinte* » L'intervalle en question n'a pourtant rien de révolutionnaire ! Et cependant, il a écrit des chansons dont Blondel et Lambert composèrent les airs (1). Il a écrit un Ballet — celui du château de Bicêtre — deux opéras — Andromède, la Toison d'Or — Cela prouve une fois de plus qu'il s'est toujours trouvé en France des hommes de génie pour faire servir la musique à des fins anti-musicales (2). Elle n'est pour lui en effet qu'un joug ou une vanité selon qu'il la subit ou qu'il en tire parti. Dans tous les cas, c'est un embellissement dont on pourrait se passer. Il avoue avoir négligé les vers des concerts d'Andromède « *parce qu'on ne les entend pas, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble* » (3). A cela près, il a rimé avec

(1) Ecorcheville. Corneille et la Musique. Paris, Fortin 1906, p. 6.

(2) Ecorcheville. Ibid., p. 24.

(3) V. 297. Ils n'ont été employés « *qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs* », v. 297.

probité ses livrets avec un sens réel du rythme réclamé par la musique et avec toute la banalité réclamée par le genre.

Quand Dorante habituellement si précis dans ses inventions parle musique, ses appréciations restent dans le vague prudent où se réfugient les profanes :

Les quatre contenaient quatre chœurs de musique
Capables de charmer le plus mélancolique

.....

Qui tour à tour dans l'air poussaient des harmonies
Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.

IV, 155, Ment., 265-269.

Le mot musique est d'ailleurs employé bien irrespectueusement par Cliton :

Et chacun rit de voir les courtauds de boutique
Grossissant à l'envi leur chienne de musique,
Se rompre le gosier dans cette belle humeur,
A crier après moi : « Le valet du menteur ».

IV, 305, Suite du M., 303.

La musique ne relève point de ces facultés qui jugent et établissent des rapports. Elle se complait dans le vague ; elle engourdit l'esprit et ne lui suggère que des images fuyantes. Elle ne fait que détendre la volonté ou lui donner pour quelques instants le stimulant de l'enthousiasme passionné : Corneille ne pouvait donc pas l'aimer. L'harmonie des sons non plus que celles des couleurs ou des formes n'a ému cette sensibilité puissante, qui ne vibre que sous les chocs : Il ne voit et n'entend que des mouvements.

CHAPITRE VI

LES RÉSISTANCES ET LES EFFORTS

Pour une œuvre qui se préoccupe avant tout d'exprimer l'action volontaire, les images inspirées par la résistance et l'effort sont parmi les plus expressives. En effet, « *l'intensité de la sensation de résistance est égale à l'intensité de l'énergie volontaire : la première peut servir de mesure à la seconde* » (1). A plus forte raison, l'intensité de l'effort physique manifeste la tension de la volonté. Ces deux sensations musculaires dont le caractère actif est évident, sont trop étroitement liées à l'exercice de l'activité morale pour ne pas, à l'occasion, lui servir de signes fidèles.

Mais ce n'est pas seulement en lui-même, dans ses muscles et ses nerfs, que l'homme découvre des analogies avec sa vie intérieure. « *Il ne peut concevoir que la nature soit inerte ; son imagination insufflé la vie aux êtres inanimés ; ce n'est pas tout : il veut que tous les objets du monde extérieur à lui soient doués de la même personnalité et de la même volonté*

(1) Sully-Prudhomme, Expression dans les beaux-arts, p. 174.

que lui » (1). L'homme trouvera donc dans la nature une alliée ou une ennemie : elle deviendra acteur dans le drame au même titre que lui-même. Enfin, rien ne sera plus facile que de transporter au moral l'activité de la matière ainsi personnifiée, et d'en faire le symbole de l'activité psychologique.

Les métaphores où apparaissent, à ces divers titres, l'effort et la résistance sont employées couramment au *xvii^e* siècle. La violence impétueuse des torrents, la « *fureur des flots* », le déchaînement de la tempête et de l'orage, les ravages de la foudre et du feu servent à de fréquentes comparaisons. Cette activité hostile de la matière rencontre chez l'homme une résistance correspondante : il oppose la digue au torrent, le port à la mer démontée ; il conjure la tempête, détourne la foudre, étouffe la flamme. Mais si l'eau, l'air et le feu déploient contre lui leurs efforts puissants, le quatrième élément, la terre, lui résiste de toute la force de son inertie et de son impénétrabilité. Elle attache à elle, par le poids, le corps humain lui-même et les objets que l'homme veut soulever. Il doit vaincre la dureté du roc, la résistance de la plante accrochée au sol. L'homme enfin lutte contre l'homme. On sait combien le *xvii^e* siècle a emprunté à la guerre ses comparaisons et ses symboles. On a vu déjà quel usage les précieux ont fait des métaphores guerrières. Nous retrouverons ici ces images appliquées à de tous autres objets que les conquêtes galantes. La guerre, qui est à la fois résistance et effort, est une mine féconde en images actives où s'expriment au mieux les « *durs combats* » de l'âme.

Toutes ces métaphores sont plus vieilles encore

(1) Bally. *Stylistique*, p. 188.

que la poésie. Ce n'est pas une hypothèse hasardée de prétendre qu'elles furent les premières figures créées par le langage humain. Avant de contempler les formes et les couleurs, l'homme primitif dut lutter contre la nature. Dans ces luttes il prit l'habitude de comparer ses forces à celles des éléments, de mesurer les unes aux autres. Tout le langage figuré est peut-être sorti de ces comparaisons spontanées. En même temps, l'homme supposait dans les éléments qui lui résistaient une volonté hostile, et cette conception animée de la nature devenait une inépuisable source de personnifications métaphoriques. Les images ainsi créées se retrouvent dans toutes les littératures, à toutes les époques et elles ont gardé de leur origine le double caractère de simplicité et de force qui est, nous l'avons dit, celui de tous les symboles adoptés par les collectivités.

Ce n'est donc pas, cette fois encore, des métaphores originales pour le fond que nous allons avoir à présenter. Toutefois, nous entrons ici, ne l'oublions pas, dans le domaine propre de l'imagination cornélienne, imagination non seulement mécanique mais dynamique. « *Corneille ne voit et son style ne note que les forces qu'il met en action* » (1). Son génie essentiellement actif, renforce, rajeunit ces images vieilles et usées ; et les remaniements qu'il leur fait subir les marquent à son sceau comme de véritables créations.

Les vents et les orages ne sont que passagers, mais l'action des eaux est continue et durable. Elle pourra donc symboliser l'activité guerrière qui se prolonge pendant tout le cours d'une campagne. Les armées de Louis XIV ont fait passer en Flandre

(1) Lanson. Histoire de la littérature française, p. 437.

« *la faim et l'épouvante* » mais le roi a relevé les ruines d'Ypres et de St-Omer :

Ainsi fait le bonheur de l'Égypte inondée,
Du Nil impétueux la fureur débordée ;
Ainsi les mêmes flots qu'elle fait regorger
Enrichissent les champs qu'il vient de ravager.

X, 329, Poés. div., 53.

Les torrents suivent aveuglément leur pente ; ils arrachent et entraînent tout sur leur passage. Ils sont une des forces les plus violentes de la nature, et en même temps une de celles qui restent le plus longtemps actives. Ils seront en conséquence l'image des malheurs qui se succèdent sans interruption, comme des passions qui, pendant de longs jours, ravagent les âmes. Ces malheurs, ce sont, pour Ptolémée, les victoires de César :

.. Cédons au torrent qui roule toutes choses.

IV, 34, Pomp., 190.

Pour le chrétien, c'est la vie elle-même :

La vie est un torrent d'éternelles disgrâces,
Jamais la sûreté n'accompagne son cours.

VIII, 440, Im. III, 3677.

Les passions les plus violentes sont les moins durables :

C'est un torrent qui passe et ne saurait durer.

II, 515, Illus., 1524.

Il est parfois dangereux d'y mettre obstacle ; cela ne sert qu'à augmenter leur force. Cléopâtre le sait : Elle ne feignait de retenir le courroux d'Antiochus que pour l'exciter davantage contre Rodogune :

Et je le retenais avec ma douceur feinte,
Afin que grossissant sous un peu de contrainte,
Ce torrent de colère et de ressentiment
Fut plus impétueux en son débordement.

IV, 483, Rod., 1316.

Par extension, le mot peut se dire de la joie, de la gloire, de l'inspiration, en égard à leur abondance :

Et dans les doux torrents d'une allégresse entière,
Tu verras s'abîmer tes maux les plus amers.

VI, 259, Tois. prol., 113.

Cette source de gloire en torrents infinie

X, 121, Poés. div., 110.

Ma veine qui charmait alors tant de balustres,
N'est plus qu'un vieux torrent qu'ont tari douze lustres.

X, 187, Poés. div., 31.

On nomme balustres les petits piliers qui se mettaient autour du lit des princes. Il y a là évidemment une métonymie : le contenant est mis pour le contenu, si l'on peut s'exprimer ainsi sans irrévérence. Quant à la métaphore du torrent, elle est fort juste appliquée au génie de Corneille qui a perdu à la fois son abondance et sa force.

La « *mascarade des enfants gâtés* » contient une image analogue. L'ivrogne voit le fond de sa bourse; il devra quitter le cabaret :

..... Mes eaux sont si basses
A force de vider les tasses,
Qu'il faut renoncer au métier.

X, 41, Poés. div., 81.

L'expression était proverbiale dans ce sens.

Le vieux torrent de l'inspiration cornélienne n'a jamais été pourtant complètement tari. Qu'on en juge par la fameuse comparaison des trois déluges que le poète a mise dans la bouche d'Attila :

Jadis, de toutes parts, faisant regorger l'onde,
Sous un déluge d'eaux il abîma le monde ;
Sa main tient en réserve un déluge de feux,
Pour le dernier moment de nos derniers neveux ;
Et mon bras, dont il fait aujourd'hui son tonnerre,
D'un déluge de sang couvre pour lui la terre.

VII, 173, Att., 1577.

Les armées des Huns se répandent en effet sur les pays comme des eaux dévastatrices :

Il veut que de ses gens le déluge effroyable
Atterre impunément les peuples qu'il accable.

VII, 154, Att., 1114.

Les laves du Vésuve ont débordé dans la campagne : l'éruption est nommée dans une alliance de mots hardie :

Ce déluge ardent qui nous a fait trembler

VII, 219, Tit., 462.

On retrouve la même image appliquée au feu du ciel :

Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux

III, 339, Hor., 1314.

La colère de la mer, les flots soulevés par les vents ont toujours été le symbole de l'agitation de l'âme bouleversée par les passions. Mais les classiques vont rarement chercher leurs métaphores dans la tempête elle-même. La mer en furie n'est que le

décor mouvant où leur imagination place le navire, emblème de l'homme en proie aux tourmentes intérieures. Il semble qu'ils ne puissent s'intéresser aux grands spectacles de la nature et à ses cataclysmes, que si l'homme s'y trouve mêlé : c'est lui qui donnera à ce déploiement de forces aveugles une signification. Il y a donc une association quasi permanente de la tempête et de la navigation, dans les images du xvii^e siècle.

Les tentations sont les flots qui viennent battre l'âme chrétienne. Elle ne saurait leur résister si elle ne possède un timon, un gouvernail, une règle de vie :

Telle qu'un vaisseau sans timon,
Le fouet des fureurs de l'onde,
Une âme lâche, dans le monde
Flotte à la merci du démon (1).

VIII, 82, Im. I, 898.

La persévérance est nécessaire ; les bonnes résolutions qu'on ne tient pas, les vellétés de bien sont plus nuisibles qu'utiles :

Et tous ces bons propos qu'à tout heure elle quitte,
L'abandonnent aux vents dont la fureur l'agite.

VIII, 83, Im. I, 902.

Le port est un lieu de refuge et de repos :

(1) Saint-Amant est beaucoup plus dramatique. Parlant lui aussi du chrétien qui prendra pour phare la croix de Jésus, il écrit :

Que l'orage emporte ses voiles,
Que ses mats soient rompus, son gouvernail détruit
Que l'horreur d'une épaisse nuit
A ses yeux, pour un temps dérobe les étoiles,
Ses yeux verront ce phare adorable aux nochers
Et son faible vaisseau domptera les rochers.

St-Amant, II, 105, Stances à M. Corneille sur son Imitation.

Après un long orage il faut trouver un port,
Et je n'en vois que deux, le repos ou la mort.

III, 439, Cin., 1235.

L'image assez banale a été très heureusement appliquée par Corneille au cœur lui-même :

Et le cœur est un port où n'entre la tempête
Que par la vaine inquiétude

VIII, 206, Im. II, 618.

Le calme de la mer est souvent trompeur. De même, l'apparence paisible que sait prendre le monde, cache des périls redoutables :

Hors de toi le calme est rude :
Et la bonace des flots
Augmente l'inquiétude
Des plus sages matelots

VIII, 343, Im. 1710.

Rodrigue a vu son bonheur détruit par une catastrophe soudaine au moment où il le croyait assuré :

Un orage si prompt qui trouble une bonace,
D'un naufrage certain nous porte la menace
Je n'en saurais douter, je périrai dans le port

III, 131, Cid., 449.

Le navire qui ne rentre pas au port à temps peut se briser contre l'écueil. Le mot se dit au figuré de tout ce qui est dangereux pour la fortune, l'honneur ou la vertu.

Avant Cinna, ceux qui conspirèrent contre Auguste payèrent de leur vie leur complot. Fulvie le rappelle à Emilie :

Pensez mieux, Emilie, à quoi vous l'exposez,
Combien à cet écueil se sont déjà brisés.

III, 390, Cin., 116.

Une victoire des Romains a suffi pour ruiner des rois puissants comme Indibilis et Mandonius. Ils ont vu :

.... Leur fier amas de puissance et de gloire
Brisé contre l'écueil d'une seule victoire.

VI, 381, Sert., 433.

Les efforts désespérés que tentent les gens qui se noient ont été brièvement notés par Corneille quand il décrit le passage du Rhin.

Le mourant qui se noie à son voisin s'attache,
Et l'entraîne après lui sous le flot qui le cache.

X, 273, Poés. div., 309.

Ce geste instinctif du naufragé lui a fourni deux métaphores :

Et comme en un naufrage on se prend où l'on peut,
En fille obéissante, elle veut ce qu'on veut

IV, 292, Suite du M., 65.

Sans conseil, sans raison, pareil aux matelots
Qu'un naufrage abandonne à la merci des flots,
Je me suis pris à tout, ne sachant où me prendre (1)

Gal., 1571.

Les poètes et les romanciers précieux avaient, on le sait, abusé de métaphores empruntées à la navi-

(1) Cette image du naufragé qui s'accroche à l'épave a été développée par St-Amant avec un extraordinaire réalisme :

Ses misérables mains, du grand heurt escorchées,
S'y tiennent toutefois en tremblant attachées ;
Il jette en l'air des cris fiers ensemble et piteux ;
Des ongles il s'accroche aux endroits raboteux ;
Mais ses ongles enfin s'esclattent et se fendent,
Et des doigts déchirés les longues peaux lui pendent.

St-Amant, II, p. 217.

gation (1). Le P. Bouhours en fait porter la responsabilité aux langues étrangères : *« Si elles s'embarquent une fois en amour, elles ne manquent pas de prendre aussitôt pour phare le flambeau de l'amour même, et pour étoile polaire les yeux de la beauté même dont elles parlent ; elles font voler les désirs à pleines voiles à la faveur du vent de l'espérance ; elles agitent le navire de l'âme des tourbillons de la crainte et c'est grand hasard si elles ne le font échouer à la fin contre le rocher d'un cœur insensible »* (2). Corneille ne paraît pas avoir partagé cette prédilection pour les allégories marines. Les images empruntées à la navigation restent chez lui schématiques et générales. Elles exigeaient, en effet, pour redevenir vivantes et dramatiques, des développements pittoresques qu'il ne pouvait, ni ne voulait leur donner.

Il y a dans Clitandre une longue description d'orage ; les détails pittoresques y sont assez rares ou plutôt ils n'apparaissent que pour servir à la personification des éléments. Si l'ouragan se déchaîne et si le tonnerre gronde, c'est que la nature se cabre épouvantée devant les menaces de Pymante :

Mes menaces déjà font trembler tout le monde :
Le vent fuit d'épouvante, et le tonnerre en gronde...
Cent nuages épais, se distillant en larmes,
A force de pitié, veulent m'ôter les armes.

I, 336, Clit., 1085.

Les éléments se font les complices du personnage :

(1) Cf. Reynier. Roman sentimental, p. 332 et 333.

(2) Bouhours. Entretiens d'Ariste et d'Eugène, p. 52

il poursuit Dorise et l'orage va l'aider à atteindre la fugitive :

Tout est de mon parti ; le ciel même n'envoie
Tant d'éclairs redoublés qu'afin que je la voie.
Quelques lieux où l'effroi porte se pas errants,
Ils sont entrecoupés de mille gros torrents,
Que je serais heureux si cet éclat de foudre,
Pour m'en faire raison, l'avait réduite en poudre.

I, 336, Clit., 1093.

Une telle attitude vis-à-vis des phénomènes naturels est-elle invraisemblable ? Pas nécessairement. Sans doute, il faut faire dans toute cette scène la part d'une rhétorique emphatique et puérile à la fois, mais il est bien certain qu'un homme en proie à un sentiment violent, à une idée fixe, parle et agit comme si les objets qui l'entourent pouvaient l'aider ou lui nuire. Depuis le joueur de billard, qui encourage de la voix et du geste la bille d'ivoire, jusqu'à Xercès, qui faisait fouetter le Pont-Euxin, on retrouve chez tous les hommes la même tendance. Sous l'impulsion d'un désir très vif, chacun voudrait s'annexer la nature pour prolonger sa propre action.

Le tonnerre tombe ; il tue le cheval, mais respecte le prince :

Le tonnerre a sous moi foudroyé mon cheval,
Et consumant sur lui toute sa violence,
Il m'a porté respect parmi son insolence.

I, 337, Clit., 1104.

On a longuement écrit des caprices de la foudre. Il semble parfois — et c'est ici le cas — qu'elle choisisse ses victimes. Quoi qu'il en soit, ce prince qui, debout, près de son cheval « tout fumant encor d'un éclat de tonnerre », rappelle la foudre au respect des

rois, ne manque pas de majesté. On a beau savoir que Mahelot, derrière la toile, agite ce tonnerre, il n'en reste pas moins que cet anthropocentrisme est plus vivant, plus dramatique que la conception romantique d'une nature insensible, impénétrable et fière. La devise « *omnia propter homines* » n'est pas fausse en poésie.

Cet orage de Clitandre est encore un combat que se livrent les éléments :

Je pense à tous moments,
Voir le dernier débris de tous les éléments,
Dont l'obstination à se faire la guerre
Met toute la nature au pouvoir du tonnerre.

I, 338, Clit., 1111.

Les éclairs sont finalement victorieux et leur victoire met fin à la tourmente :

L'haleine manque aux vents et la force à l'orage :
Les éclairs indignés d'être éteints par les eaux,
En ont tari la source et séché les ruisseaux. (1)

I, 338, Clit., 1122.

La crainte avait fait naître cet orage ; l'indignation l'éteint. Le feu — en l'espèce les éclairs — a fait s'évaporer les eaux. Corneille n'était point difficile sur les explications physiques !

(1) C'est à la suite de ce passage que viennent ces vers où se révèle un sentiment de la nature que Corneille, malheureusement, ne cherchera pas à développer :

Et déjà le soleil de ses rayons essuie
Sur ces moites rameaux le reste de la pluie.
Au lieu du bruit affreux des foudres décochées,
Les petit oisillons encor demi cachés,
Poussent en tremblotant et hasardent à peine
Leur voix qui se dérobe à la peur incertaine.

I, 338, Clit., 1123 var.

« Orage se dit figurément en choses morales, d'un « malheur passager, d'un trouble public ou domestique que qui ne dure guère » (1). Cette idée de la brièveté de l'orage n'apparaît pas souvent dans les images de Corneille. Les personnages tragiques, en effet, peuvent laisser la vie, l'honneur ou la fortune dans la catastrophe ; que leur importe dès lors sa durée ?

Si près de voir sur soi fondre de tels orages ,
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages.

III, 283, Hor., 3.

La colère de Sévère sera brève peut-être ; mais s'arrêtera-t-elle avant d'avoir abattu Félix ?

Adiëu ; mais quand l'orage éclatera sur vous,
Ne doutez point du bras dont partiront les coups.

III, 568, Pol., 1761.

Cependant les troubles populaires ne durent guère et avec de l'énergie, on peut leur résister :

Seigneur, il faut ici faire tête à l'orage.

VI, 205, Œd., 1685.

« *Faire tête* » l'expression vient de la vénerie ; l'homme, comme la bête forcée, cesse de fuir et se défend en désespéré.

Les orages se dissipent parfois avant d'éclater ; ils éclatent aussi avant l'heure prévue sur ceux à qui ils ne semblaient pas destinés :

Tout ce qu'elles pourront enfanter de tempêtes,
Sans venir jusqu'à nous, crèvera sur leurs têtes.

V, 21, Théod., 119.

L'orage n'est qu'un danger en « *puissance* » ; la

(1) Furetière : orage.

foudre en est « l'acte » redoutable. Le mot foudre se disait au figuré de la colère de Dieu ou des rois quand elle se manifeste. Elle est l'attribut de Zeus qui la tient suspendu sur les coupables :

Quand les dieux tiennent en main leur foudre,
Qu'ils ont le bras levé pour nous réduire en poudre.

VI, 142, Œd., 193.

Cette foudre païenne devenue « *un foudre ridicule* » aux mains des idoles, est restée une arme terrible quand c'est le Dieu des chrétiens qui la lance :

Et la foudre qui va partir,
Toute prête à crever la nue,
Ne peut plus être retenue
Par l'attente du repentir.

III, 541, Pol., 1131.

En prenant « *tonnerre* » comme synonyme de châtiment divin, Corneille dira énergiquement « *mériter le tonnerre* » pour mériter les coups foudroyants de la colère divine.

On peut innocemment mériter le tonnerre.

VI, 212, Œd., 1858.

Ce beau vers résume toute la légende d'Œdipe.

— La vapeur du sang fraîchement répandu monte jusqu'aux nuages porteurs de foudre :

La vapeur de mon sang ira grossir la foudre
Que Dieu tient déjà prête à te réduire en poudre

V, 169, Hér., 301.

On voit que dans « *Héraclius* » la recherche de l'expression marche parfois de pair avec celle de l'intrigue.

Quand la foudre représenté la colère des rois, les

lauriers de la victoire peuvent servir de paratonnerres. « *Les anciens ont mis au rang des prodiges un laurier frappé du foudre* » (1). Le vieil Horace trouve dans cette croyance l'occasion d'une belle prosopopée :

Lauriers, sacrés rameaux qu'on veut réduire en poudre,
Vous qui mettez sa tête à couvert de la foudre,
L'abandonnerez-vous à l'infâme couteau ?

III, 354, Hor., 1680.

L'image n'est plus qu'une métaphore de rhétorique dans la bouche de dom Arrias (2) :

Avec tous vos lauriers, craignez encore le foudre.

III, 127, Cid., 390.

Les vents, « *mutinés en tourbillons* », accompagnent le déchaînement des éclairs et du tonnerre. Leurs relations avec l'orage ont inspiré quelques métaphores de l'Imitation :

J'ai beau me proposer d'agir avec courage,
Le moindre tourbillon me fait peur de l'orage.

VIII, 362, Im., 2105.

Tout le monde a vu « *le vent qui tournoie en pelote sur la terre et qui est mêlé d'une épaisse poussière* » (3). Ces petits tourbillons, qui se produisent au ras du sol, sont, en effet, précurseurs de l'orage.

(1) Furetière : laurier.

(2) Richelet écrivait environ quatre-vingt-dix ans après *Le Cid* : « *Laurier pour victoire est bien usé; et les poètes se sont fait un jeu du laurier et de la foudre, qui n'est plus guère à la mode* ».

Richelet. Dictionnaire, Laurier.

(3) Richelet. Tourbillon.

Telle est la faiblesse de l'homme qu'un souffle le renverse :

Et lorsque je m'estime à l'abri du tonnerre
Je me trouve abattu par un souffle léger.

VIII, 363, Im., 2119.

On remarquera combien les images de résistance sont molles et détendues quand Corneille paraphrase l'Imitation. Il sait, en effet, — et son texte le lui rappelle à chaque instant, — que l'âme chrétienne, sans le secours de la grâce, est faible, incapable d'effort, à la merci de la moindre influence. Il mettait bien dans la bouche de Cinna, personnage pourtant inconstant et impulsif, la promesse d'une foi si ferme.

..... Si loin de chanceler
Que la chute du ciel ne pourrait l'ébranler.

III, 461, Cin., 1748.

Mais de semblables paroles sembleraient à Thomas A Kempis, l'effet d'un détestable orgueil et d'une présomption coupable. Chez lui, la volonté doit à chaque instant s'humilier, reconnaître son impuissance, implorer l'aide divine. Il n'est question que de défaillances, d'efforts avortés, de paresse, de langueur, de tiédeur, de dégoût. Sans doute ce n'est là que le premier temps de l'activité spirituelle : la nature laissée à elle-même fléchit ; mais avec le secours de Dieu, elle retrouve une force toute cornélienne pour la résistance ou pour l'effort (1).

(1) Cela ne contredit donc nullement ce que nous disions, au début de cette étude, du caractère actif des images qui se rencontrent dans l'Imitation. Ces défaillances de la nature constituent au contraire un élément puissant d'antithèse ; elles font paraître plus vigoureuse encore, l'action que l'âme entreprend aussitôt après s'être purgée de toute présomption,

Pourtant, le poète de la volonté n'a-t-il pas été plus d'une fois gêné de dénigrer ainsi celle qu'il avait tant de fois célébrée ?

Il ne le semble pas, tout au moins à en juger par les images dont il illustre ces textes. Elles présentent, en effet, d'une manière saisissante la faiblesse de la volonté humaine, sans essayer le moins du monde de l'atténuer : « *un souffle léger* », voilà qui suffit à renverser le chrétien sur le chemin de la perfection. Pour s'étonner de la facilité avec laquelle il brûle son idole, il faudrait ignorer qu'à moins d'être un saint, — ce qui donne à la vie un caractère d'unité rigoureuse, — tout chrétien se place pour juger à deux points de vue. L'un, le point de vue naturel, lui sert à apprécier tout ce qui n'a point directement trait au dogme. Il adopte l'autre, le point de vue dogmatique, en même temps qu'il prend de l'eau bénite ou qu'il ouvre son livre de lecture spirituelle. Il vit ainsi alternativement sur deux plans parallèles, sans se demander s'il ne devrait point les confondre. Le traducteur de l'Imitation n'avait donc rien à démêler avec l'auteur de Cinna. Le premier promulguait, avec tous les théologiens, la nécessité de la grâce et l'impuissance foncière de la volonté abandonnée à elle-même. Le second ne s'en trouvait pas empêché pour faire proférer aux héros de ses dernières pièces de grandes paroles sur la fermeté de leur volonté, la puissance de leurs efforts, le dédain de toutes les tentations, le mépris de toutes les passions. Corneille avait en main les deux extrémités opposées de la chaîne dont parle Bossuet, et agissant tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre, il se faisait, tour à tour, avec une égale conviction, champion de la grâce et de la volonté libre. Il n'était pas

théologien et n'avait pas à s'inquiéter de concilier les extrêmes.

L'astrologie ne consistait pas seulement à lire dans le ciel la destinée des hommes que Dieu y aurait écrite de sa main. Elle se vantait encore de déterminer les influences qu'exerçaient les astres sur les événements. L'astre ascendant, qui apparaissait au-dessus de l'horizon, au moment de la naissance d'un individu, agissait, au dire des astrologues, sur la vie entière de cet homme. L'astre opposé, qui se trouvait à 180° du premier, intervenait pour diminuer cette influence ; l'un des deux prédominait. La science de la destinée ressortait dès lors d'un simple calcul de forces. Corneille croyait-il, comme beaucoup de bons esprits de son époque, à l'art de Cagliostro ? Faute de pouvoir répondre sûrement à cette question, il est impossible de dire s'il faut prendre les vers qui suivent au propre ou au figuré :

Sa vie, à ces forfaits, par le ciel condamnée,
N'a pu se dégager de cet astre ennemi,
Ni de son ascendant s'échapper à demi.

VI, 183, Œd., 1134.

De son astre opposé telle est la violence.

VI, 368, Sert., 85.

.... De Servilius l'astre prédominant
Dissipa tout d'un coup ce bonheur étonnant.

VI, 381, Sert., 439.

Le feu n'a pas seulement donné à Corneille l'occasion de reprendre à son compte les métaphores les plus banales du jargon galant. Le mot, dans la symbolique chrétienne, a un sens double ; il désigne l'ardeur des passions et la charité.

Le poète dira fort heureusement dans le premier sens :

Et souvent dans mon cœur, la chose la plus vile
Forme d'une étincelle un long embrasement. (1)

VIII, 262, Im. III, 2113.

La charité embrase l'âme et la consume d'amour
pour Dieu :

Dieu veut un cœur entier qui n'ait point d'autre appui,
Et que d'un saint amour les flammes toujours vives
Par dessus la raison s'élèvent jusqu'à lui.

VIII, 20, Im., 1031.

Toutes les affections doivent converger vers lui.
Le cœur ne doit point s'arrêter dans l'égoïsme, ni
se satisfaire de l'amour des créatures. Dieu doit en
être « *la fin souveraine et dernière* ».

Tes flammes deviendront comme eux (2) droites et pures,
Tes flammes que souvent ta folle passion
Recourbe vers toi-même ou vers les créatures.

VIII, 310, Im. III, 1053.

Il y a presque une pointe dans le premier vers :

Il faut entendre, en effet, le mot « *droites* » au
sens propre — les flammes montent verticalement —
et au sens figuré de droiture. Les concetti de Cor-
neille n'ont pas toujours été aussi heureux.

(1) Cette expression « *un long embrasement* » avait déjà été
employée au propre dans Médée à propos des taureaux domptés
par Jason :

Et leur maître Vulcain poussait par leur haleine
Un long embrasement dessus toute la plaine

II, 361, Méd., 413.

(2) Le poète vient de parler de « *désirs épurés* »,

Cette ardeur fervente diminue ; la dévotion devient nonchalante ; le zèle s'est éteint : c'est l'état que les théologiens désignent par le mot expressif de tiédeur :

Nous aidons mal au feu qu'allumé la vertu :
Et bien loin de tâcher qu'une chaleur si belle
Prenne de jour en jour une force nouvelle,
Nous laissons attiédir son impuissante ardeur,
Qui de trépidité dégénère en froideur.

VIII, 71, Im., I, 689.

Cette froideur est causée par la sécheresse. Nous ne voulons point ici jouer sur le sens concret des mots, mais seulement rappeler que les traités ascétiques nomment « *sécheresse* » l'état de l'âme privée des faveurs sensibles que Dieu prodigue souvent à ceux qui le servent :

Mais lorsque sa bonté se cache tant soit peu,
Une soudaine glace amortit tout ce feu,
Et les restes fumants de leur ferveur éteinte
Ne font partir du cœur que murmure et que plainte.

VIII, 238, Im. II, 1275.

La colère et la révolte enflamment les cœurs. Corneille, par extension, dira donc allumer la colère, la révolte :

Prête à suivre en tous lieux sa colère allumée

V, 526, Nic., 328.

Par le droit de la guerre il fut toujours permis
D'allumer la révolte entre ses ennemis.

V, 586, Nic., 1697.

Mais parfois le feu impuissant se dissipe en fumée :

Et toutes ses fureurs sans effet rallumées
Ne pousseront en l'air que de vaines fumées.

IV, 468, Rod., 959.

Le sang bout et bouillonne :

Tant que le sang bout dans nos veines,
Nous avons à combattre et dedans et dehors

VIII, 78, Im. I, 814.

Il n'a pas perdu toute chaleur chez les vieux
poètes :

Tel Sophocle à cent ans charmait encore Athènes ;
Tel bouillonnait encor son vieux sang dans ses veines.

X, 312, Poés. div., 28.

Corneille a employé très souvent le mot « *bouillons* » au figuré.

Modère ces bouillons d'une âme colérée.

I, 281, Clit., 117.

Modérez les bouillons de cette violence

II, 354, Méd., 281.

La plupart de ces images inspirées par le feu sont supérieures aux images analogues que nous avons citées dans notre chapitre des images précieuses. La force du symbole est ici proportionnée à celle de l'idée : la métaphore redevient par là même expressive et poétique.

« *De toutes les forces de la nature, celle qui nous est le plus antipathique, c'est la force de gravitation, aussi est-ce contre elle que nous prenons tous jours parti, réservant toute notre sympathie pour les forces qui résistent à la pesanteur* » (1).

(1) P. Souriau. Esthétique du mouvement, p. 204.

La pesanteur, en effet, a toujours, chez Corneille, un sens défavorable. Le poids du corps figurera dans l'Imitation, les instincts matériels qui rabattent sans cesse vers le sol les élans de l'âme chrétienne :

C'est moi qui jusqu'à moi (Dieu) t'élève et te soutiens,
De peur que par ton poids, ton âme ravalée,
N'embrasse, au lieu de moi, la terre dont tu viens.

VIII, Im., III, 5022.

O Néant ! o vrai rien ! mais pesanteur extrême !
Mais charge insupportable à qui veut s'élever

VIII, 336, Im. III, 1580.

La croix est pesante mais inévitable, et elle meurtrit davantage les épaules qui tentent de la rejeter :

Si c'est avec regret, lâche, que tu la portes,
Si par de vains efforts, tu l'oses rejeter,
Tu t'en fais un fardeau plus fâcheux à porter,
Tu l'attaches à toi par des chaînes plus fortes ;
Son joug mal secoué, devenu plus pesant,
Te charge, malgré toi, d'un amas plus cuisant.

VIII, 249, Im. II, 1497.

Le poids des guerres glorieuses accable les peuples :

Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits

VI, 255, Tois. prol., 31.

Corneille, avec ce prologue de la Toison d'Or, a pris place parmi les quelques écrivains courageux qui osèrent rappeler à Louis XIV que son peuple n'était pas seulement un instrument de conquête.

Les rois ont, en effet, de graves responsabilités : elles seront figurées par le poids des sceptres :

.. Celui dont le ciel, pour un sceptre fait choix,
Jusqu'à ce qu'il le porte en ignore le poids

V, 157, Hérac., 3.

Agésilas ne veut cependant pas qu'on lui impose
un aide qui les partagerait avec lui :

Si vous croyez qu'un sceptre accable qui le porte,
A moins qu'il prenne un aide à soutenir son poids,

Laissez discerner à mon choix

Quelle main à m'aider pourrait être assez forte.

VII, 149, Agès., 998.

Nous avons vu Corneille grandir les conquérants
et les empereurs dans des proportions gigantesques.
Il ne faut donc pas s'étonner de voir ces géants
écraser dans leur chute les individus et les peuples :

Auteur des maux de tous, il est à tous en butte.

Et fuit le monde entier écrasé sous sa chute.

IV, 30, Pomp., 66.

Il te peut, en tombant, écraser sous sa chute

III, 387, Cin., 34.

.. Si je succombais sous sa troupe mutine,
Je saurais l'accabler du moins sous ma ruine

VI, 203, Œd., 1641.

Le poète matérialise les idées et les sentiments en
faisant allusion à leur poids : c'est une façon de rendre
sensible leur force :

Et nous t'accablerons sous nos communes haines

VI, 378, Sert., 354.

Tu n'es que trop chargé de ta mélancolie ;
Si j'y joignais la mienne, elle t'accablerait

II, 125, Pl. Roy., 126.

De tant d'enseignements l'impuissante langueur
Sous leur poids inutile accablera ton cœur.

VIII, 32, Im. I, 35.

Le sol retient la plante par ses profondes racines ;
il faut l'arracher au prix de grands efforts. Il en est
de même des défauts que l'habitude a enracinés dans
l'âme :

L'âme de ses défauts saintement indignée,
Doit jusqu'à la racine enfoncer la cognée,
Et ne saurait jouir d'une profonde paix,
A moins que d'arracher jusques à ses souhaits.

VIII, 72, Im., I, 718.

Le souhait, la concupiscence n'est-elle pas de fait
la racine du vice ?

Ce verbe « *arracher* » marque à la fois la profon-
deur du sentiment et l'intensité de l'effort nécessaire
pour le faire sortir de l'âme :

Quand il faut m'arracher tout cet amour de l'âme.

VI, 588, Oth., 305.

Arrache-lui du cœur ce dessein de mourir

III, 431, Cin., 1072.

Corneille a créé avec ce verbe une image d'une
extraordinaire énergie :

Faut-il que cette vie, en soi si misérable,
Ait toutefois un tel attrait,
Que le plus malheureux et le plus misérable
Ne l'abandonne qu'à regret ?
Le pauvre qui l'arrache à force de prières,
Avec horreur la voit finir.

VIII, 134, Im., 1844.

« *Arracher la vie* » pour dire vivre péniblement,
en mendiant pour ne pas mourir, c'est là une de ces

expressions ramassées et évocatrices dont Corneille a le secret.

D'autres verbes de sens voisin sont fréquemment pris au figuré pour peindre l'effort du sujet, correspondant à la résistance de l'objet. On rencontre avec ce sens : jeter, tirer, traîner, déchirer, abattre. Corneille a écrit d'une manière qui semble bien lui être personnelle :

Jeter dans les soldats un moment d'allégresse

VI, 630, Oth., 1262.

Polyeucte, du haut du ciel, attire vers Dieu sa famille entière :

Son amour épandu sur toute la famille

Tire après lui le père aussi bien que la fille (1).

III, 569, Pol., 1776.

« *Tirer à soi* » va signifier métaphoriquement : s'adjuger plus que sa part :

La mienne (ma gloire) se perd, si vous tirez à vous
Toute celle qui suit de si généreux coups

III, 457, Cin., 1643.

« *Tirer des mains* » est une locution familière mais énergique :

Il leur tira mourant la victoire des mains.

III, 495, Pol., 175.

Pour un roi, affermir son pouvoir, c'est :

Attacher fortement la couronne à sa tête.

VI, 27, Pert., 172.

Aussi, pour lui ôter l'autorité royale :

(1) « Tirer » est un archaïsme pour « attirer », mais ici la préposition qui le prolonge renforce son sens concret.

Il lui faudrait du front tirer le diadème

V, 585, Nic., 1663.

Traîner est parfois mis pour entraîner : il éveille alors l'idée d'une douce violence :

En tous lieux après vous il traîne la victoire.

III, 510, Pol., 510.

Mais il a souvent un sens plus fort :

La mort n'a rien d'affreux pour une âme bien née ;
A mes côtés pour toi je l'ai cent fois traînée.

V, 197, Hér., 951.

Cependant sans se plaindre ils ont traîné leur vie

VIII, 382, Im. III, 2537.

« *Traîner sa vie* », « *arracher sa vie* » ce sont deux expressions voisines aussi remarquables l'une que l'autre.

« *Déchirer* », chez Corneille, conserve au figuré une signification voisine du sens concret : mettre en pièces :

Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles
Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles

III, 392, Cin., 177.

Et mes bras triomphants me déchirent le cœur.

VI, 255, Théod., 28.

« *Abattre* » ajoute à l'idée d'effort et de résistance celle de la hauteur de l'objet :

Et j'abattrais d'un coup sa tête et son orgueil.

V, 199, Hér., 1002.

.. Tu ne prétends pas qu'il m'abatte le cœur

IV, 68, Pomp., 987.

Il abat à ses pieds les plus hautes vertus

VII, 26, Agès., 420.

Nous ne pouvons énumérer la longue liste des verbes d'efforts que le poète transporte au figuré. Qu'on ouvre au hasard les cinq premiers volumes de son théâtre et sa traduction de l'Imitation, on trouvera à chaque page ces verbes énergiques qui, avec les verbes de mouvements et les noms d'actions concrètes, forment l'ossature matérielle de son style.

L'activité humaine trouve surtout dans la guerre l'occasion de s'exercer. C'est là que les efforts se déploient jusqu'à l'extrême limite des forces et qu'ils se heurtent à des résistances invincibles. Le XVII^e siècle a employé sans discrétion les métaphores guerrières. Est-ce parce que le combat était le souci constant de la société du temps ? Parce que les hommes de guerre avaient envahi les salons ? (1)

Nous ne pensons pas que les guerres de Louis XIV eussent suffi à introniser ces images dans le style classique, si elles n'avaient correspondu aux habitudes de la pensée contemporaine. Mais elles plaisaient aux « *âmes excessives* » d'alors et les exprimaient à merveille (2). Tout proche de la réforme, le XVII^e siècle fut un siècle d'apologistes, c'est-à-dire de combattants ; il fut un siècle de discipline intellectuelle, or la discipline ne s'impose et ne se maintient que par la force. Quant à Corneille, le conflit de volontés, de sentiments, de pensées qui

(1) Brunot. Histoire de la langue française, t. III, p. 253.

(2) Elles avaient envahi jusqu'au langage de la galanterie et là, nous l'avons dit, elles étaient déplacées et fausses.

fait le fond de toutes ses tragédies, se traduit au mieux par ces métaphores où s'entre-choquent, comme des armées rivales, les idées et les passions. Le cœur de Chimène est un champ-clos où se heurtent encore Rodrigue et le Comte :

Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père :
Il l'attaque, il le presse, il cède il se défend,
Tantôt fort, tantôt faible et tantôt triomphant ;
Mais dans ce dur combat de colère et de flamme,
Il déchire mon cœur sans partager mon âme

III, 151, Cid., 814.

« *Dur combat* » a paru au poète, avec juste raison, bien trouvé, car il a repris l'expression pour la donner à sa Pauline en proie à semblable épreuve :

Je crains ce dur combat et ces troubles puissants
Que fait déjà chez moi la révolte des sens ;
Mais puisqu'il faut combattre un ennemi que j'aime
Souffrez que je me puisse armer contre moi-même.

III, 503, Pol., 355.

Ce combat de la raison contre l'amour se livrait déjà dans les premières pièces de Corneille :

La raison et l'amour sont ennemis jurés,
Et lorsque ce dernier dans un esprit commande,
Il ne peut endurer que l'autre le gourmande,
Plus la raison l'attaque et plus il se roidit ;
Plus elle l'intimide et plus il s'enhardit.

I, 427, Vve, 546.

Les abstractions qui luttent deviennent, de ce fait, des personnes :

Mon devoir et ma gloire
Ce sont deux ennemis que vous vous êtes faits,
Et que tout notre amour n'apaisera jamais.

VII, 417., Pul., 910.

La fortune est une ennemie redoutable ; Médée pourtant, avec son indomptable énergie, se battra contre le destin :

L'âme doit se roidir plus elle est menacée,
Et contre la Fortune aller tête baissée,
La choquer hardiment, et, sans craindre la mort,
Se présenter de front à son plus rude effort.

II, 355, Méd., 309.

Un cœur est plus difficile à vaincre qu'une armée ;
Suréna l'affirme :

Comme si je pouvais sur une âme enflammée
Ce qu'on me voit pouvoir sur tout un corps d'armée,
Et qu'un cœur ne fût pas plus pénible à tourner
Que les Romains à vaincre, ou qu'un sceptre à donner.

VII, 517, Sur., 1305.

Il faut pardonner à Corneille beaucoup de méchantes métaphores guerrières que la galanterie lui a fait commettre, en faveur de ce passage.

A côté de ces métaphores générales, il en est de plus particulières suggérées par les remparts et les armes. Le rempart sert de défense : Corneille l'envisage presque toujours à ce point de vue. Cela lui permet d'appliquer le mot aux objets les plus divers : Don Gormas dira avec superbe :

Mon nom sert de rempart à toute la Castille.

III, 115, Cid., 198.

On affirme à Ptolémée qu'en assassinant Pompée, il se garantira de la colère de César :

La tête de Pompée est l'unique présent
Qui vous fasse contre elle un rempart suffisant.

IV, 41, Pomp., 347.

Les capitaines parthes sont parfois psychologues et fins politiques. L'un d'eux conseille à Rodogune d'opposer à Cléopâtre, Antiochus et Séleucus.

Faites-vous un rempart des fils contre la mère

IV, 464, Rod., 832.

Corneille s'est enfermé dans l'art dramatique comme dans un fort : il n'en sortira pas, mais ceux qui l'y attaquent s'apercevront qu'il ne craint aucun assaut :

Mon génie au théâtre a voulu m'attacher :

Il en a fait mon fort, il sait m'y retrancher.

X, 177, Poés. div., 32.

Le chrétien fait retraite en lui-même et là se fortifie contre les objets des sens :

En soi-même il fait sa retraite

Et comme il s'y retranche avec facilité.

VIII, 186, Im., 214.

Ce repli ne suffit pas encore :

Mets sur ton propre cœur une soigneuse garde

VIII, 192, Im., 347.

Nous avons dit ailleurs que ces images guerrières ne détonnent pas dans l'Imitation.

Les conquérants renversent sans peine les obstacles que leur offrent les murailles des villes :

Le seul bruit de mon nom renverse les murailles

II, 447, Illus., 233.

Corneille reprend à Matamore cette hyperbole et l'applique au regard de Louis XIV.

Et quel dieu dans tes yeux tient cette foudre prête,
Qui fait tomber les murs d'un seul de tes regards

X, 224, Poés. div., 3.

On fait brèche à la foi conjugale (II, 512, Illus. 1433), au pouvoir souverain (VI, 534, Nic. 505). On sape les fondements de l'autorité (VI, 34 Pert. 360). Ce sont là expressions qui n'appartiennent pas en propre à Corneille, mais qu'il adopte volontiers à cause de leur énergie.

Le trait — et c'est ce qui le distingue de la flèche — est une arme en action. On se le représente à l'œuvre en quelque sorte, en l'air ou dans la blessure. Le mot se dira donc au figuré de la médisance et de la calomnie décochées par des gens jaloux ou pervers :

Ce n'est pas contre lui qu'il faut, en ma présence,
Lâcher les traits jaloux de votre médisance.

I, 168, Mél., 441.

Elles (les calomnies) peuvent briser quelques âmes de verre
Et ne tombent point sur la pierre
Que leurs traits n'en soient émoussés.

VIII, 485, Im., 4616.

La flèche est un trait que l'on tire avec un arc ou une arbalète ; elle est, par conséquent, lancée de plus loin. Au figuré elle désignera les fléaux que Dieu envoie aux hommes pour les punir :

Ses flèches que sur moi ton bras a décochées
De leurs pointes d'acier hérissent tout mon cœur

IX, p. 253.

« *Glaive* » est un mot noble. « *Son usage, soit au propre ou au figuré, n'est que dans la belle poésie.* »

Et Richelet cite comme exemple ces vers de Polyeucte :

Et les glaives qu'il tient pendus (1)
Sur les plus fortunés coupables
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups sont moins attendus

III, 540, Pol., 1121.

Corneille répètera cette image dans l'Imitation pour désigner les coups de la justice divine :

Tiens ton âme toujours si prête
Que ce glaive en l'air suspendu
Jamais sans en être attendu
Ne puisse tomber sur ta tête.

VIII, 144, Im. I, 2045

C'est bien la même métaphore énoncée dans les deux cas en vers huit pieds. Et cependant, la strophe de Polyeucte est incomparablement plus poétique que les vers de l'Imitation. Son ampleur contraste avec l'allure essoufflée du verset où le sens n'apparaît qu'au dernier vers, alors qu'on le cherche depuis le premier. Ajoutons que des heurts désagréables comme « *sans en* », « *tomber sur ta tête* », les deux rimes si sèches « *attendu, suspendu* » ôtent à cette seconde strophe toute harmonie. L'importance de la forme pour les images ressort de cette simple comparaison.

Le verbe pronominal « *s'armer* » peut recevoir pour sujet une idée morale :

Maïs soudain ma vertu s'arme si bien pour lui,
Qu'en mille bataillons il aurait moins d'appui.

VI, 90, Pert., 1605.

(1) Voltaire eut préféré « *suspendus* ». Cependant le mot est énergique et on pouvait l'employer sans choquer. Bossuet a osé dire: « *Un dieu pendu en croix* ». (S. sur l'exaltation de la croix).

De même l'expression « mettre les armes à la main », reçoit comme complément d'objet indirect : la rigueur.

Lui dire incontinent son pouvoir souverain
C'est mettre à sa rigueur les armes à la main.

I, 406, Vve, 132.

Il faut entendre : c'est lui donner les moyens d'exercer sa rigueur.

« *Désarmer* » a été employé d'une façon remarquable dans ce vers :

Mais désarme d'éclairs ta divine éloquence.

VIII, 262, Im. III, 59.

Le vainqueur, dans le triomphe, traînait à sa suite les vaincus attachés à son char.

Seigneur, ne donnez point de prétexte à César
Pour attacher l'Égypte aux pompes de son char.

IV, 55, Pomp., 663.

Le mot « *pompes* » a été intercalé entre le verbe et son complément logique, afin de préciser que le char dont il est question est le char triomphal. Cette image, toute naturelle dans Pompée, constitue un anachronisme dans le Cid à moins que l'on ne perde de vue son sens primitif :

Dans leur sang répandu, la justice étouffée,
Aux crimes du vainqueur sert d'un nouveau trophée.
Nous en croissons la pompe, et le mépris des lois
Nous fait suivre son char au milieu de deux rois.

III, 178, Cid., 1381.

Il n'y a point que les amants à être chargés de chaînes et de fers. L'image banale peut redevenir très forte quand on l'applique à un peuple opprimé :

Je leur fais un tableau de ces tristes batailles

.....
Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves ;
Où pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers.

III, 392, Cin., 181.

Sertorius adressera le même reproche à Pompée :

Est-ce être tout Romain qu'être chef d'une guerre
Qui veut tenir aux fers les maîtres de la terre ?

.....
C'est vous qui sous le joug traînez des cœurs si braves ;
Ils étaient plus que rois, ils sont moindres qu'esclaves.

VI, 398, Sert., 833.

Auguste veut rendre la liberté à Rome :

Cesse de soupirer, Rome, pour ta franchise :
Si je t'ai mis aux fers, moi-même je les brise.

III, 438, Cin., 1221.

Rien n'est plus banal que la « *chaîne de l'hymen* ».
Corneille a pourtant rencontré avec ce symbole usé,
l'occasion d'une dramatique image :

Cette chaîne, que dure autant que notre vie,
Et qui devrait donner plus de peur que d'envie,
Si l'on n'y prend bien garde, attache assez souvent
Le contraire au contraire, et le mort au vivant.

IV, 163, Ment., 417.

Celle que voici, pour être plus abstraite, n'est pas
moins poétique. En vain, dit Perpenna

Mon âme a secoué le joug de cent remords :
Cette âme, d'avec soi tout à coup divisée,
Reprend de ces remords la chaîne mal brisée.

VI, 365, Sert., 12.

Un sentiment refoulé pour quelque temps par un autre plus fort, ne disparaît pas pour cela de la conscience :

Si l'amour quelquefois souffre qu'on le contraigne,
Il souffre rarement qu'une autre ardeur l'éteigne
Et quand l'ambition en met l'empire à bas,
Elle en fait son esclave et ne l'étouffe pas.
Mais si un fier esclave, ennemi de sa chaîne,
La secoue à toute heure, et la porte avec gêne,
Et maître de nos sens qu'il appelle au secours,
Il échappe souvent et murmure toujours.

VII, 203, Tit. et Bér., 63.

La tirade est d'une belle venue. Sans doute l'image y est suivie avec complaisance et pourrait peut-être figurer à l'actif de la préciosité cornélienne. Toutefois, il n'y a nulle disproportion entre la pensée et la figure qui la revêt : les divers aspects de la métaphore traduisent, au contraire, heureusement les développements de l'idée.

La liberté offerte par le monde n'est qu'apparente :

Toute autre liberté n'est qu'un long esclavage,
Qui cache ou qui dore ses fers.

VIII, 125, Im. I, 1672.

Le mot « *esclave* » apparaît dans de hardies alliances de mots, qui sont de véritables créations. Corneille qui, dans Sertorius, écrivait « *Rhône esclave* » (VI, 419, Sert. 1338) « *Pourpre esclave* » (VI, 424, Sert. 1448) a par deux fois associé le mot à l'adjectif ambitieux :

Esclave ambitieux du suprême degré

VII, 383, Pul., 63.

Il avait dit déjà, dans Polyeucte :

Esclave ambitieux d'une peur chimérique

III, 568, Pol., 1748.

De pareilles formules marquent au fer rouge un caractère.

L'amitié a des nœuds forts comme ceux de l'amour. Très banal au figuré, ce mot « *nœud* » est habituellement associé par Corneille au verbe étreindre, qui lui rend toute sa vertu, en le ramenant tout près du sens physique.

Et je serai le prix d'une amitié rompue,
Moi qui pour en éteindre à jamais les grands nœuds,
Ai d'un amour si juste éteint les plus beaux feux.

VI, 485, Soph., 304.

Allons, allons l'étreindre au pied de leurs autels,
Par des liens sacrés et des nœds immortels.

IV, 438, Rod., 209.

Ce qu'il faut ainsi étreindre, c'est la noble amitié qui unit Antiochus et Séleucus :

« *Attacher* » se rencontre avec une magnifique image :

Et que mon souvenir jusque dans le tombeau
Attache à son esprit un éternel bourreau.

II, 351, Méd., 227.

Le même mot, dans Pulchérie, présente la pensée sous une forme extrêmement concise :

Que vous m'êtes cruel, que vous m'êtes injuste
D'attacher tout mon cœur au seul titre d'Auguste.

VII, 385, Pul., 101.

C'est-à-dire : ne croyez pas que j'aimerai seulement dans l'empereur qui sera mon époux, l'éclat de la dignité impériale.

Le sentiment de la résistance et de l'effort est si vif chez Corneille, que des sensations nettement affectives, comme celles de l'odorat, du goût ; des besoins comme la faim, la soif, le sommeil, ne lui suggèrent encore que des images actives.

Il ne s'arrête point à énumérer des odeurs suaves. Au contraire, il fait allusion, après Lucain, à l'odeur des cadavres étendus sur les champs de Pharsale. Cette odeur repoussante est la dernière arme qui reste à ces morts, privés d'honneurs suprêmes,

Que la nature force à se venger eux-mêmes.
Et dont les troncs pourris exhalent dans les vents
De quoi faire la guerre au reste des vivants.

IV, 28, Pomp., 10.

Ce sont les saveurs extrêmes, douceur et amertume, sucre et fiel, que Corneille retient dans ses métaphores. Elles provoquent l'attrait ou la répulsion : le poète leur donne donc encore un rôle actif.

Le sucre déguise les saveurs désagréables.
« Sucrer se dit figurément en morale pour signifier adoucir l'amertume de quelque chose, la faire avaler plus facilement. » (1)

Portez à vos païens, portez à vos idoles
Le sucre empoisonné que sèment vos paroles

III, 559, Pol., 1548.

Douceurs et amertume se trouvent rapprochés dans un très beau vers de Cinna :

Un cœur est trop cruel quand il trouve des charmes
Aux douceurs que corrompt l'amertume des larmes

III, 387, Cin., 37.

(1) Furetière : sucre.

dans Andromède :

La vengeance elle seule a de si doux plaisirs...
— N'en cherchons les douceurs amis que les dernières.
Rarement un amant les peut goûter entières ;
Et quand de sa vengeance elles sont tout le fruit,
Ce sont fausses douceurs que l'amertume suit.

V, 382, Andr., 1435 et 1438.

et dans l'Imitation :

Vois combien ces douceurs enfantent d'amertume.

VIII, 74, Im. I, 746.

La faim, dans l'Imitation, sert à nommer le désir ardent que l'âme a de l'Eucharistie :

Je cherche en affamé le pain vivifiant.

VIII, 593, Im. IV, 288.

Or, à la table sainte est servi :

.. Ce banquet sacré dont ton amour ardente
Daigne nous régaler.

VIII, 664, Im. IV, 1769.

La soif symbolise les désirs vifs, immodérés.

Elle a soif de mon sang, elle a voulu l'épandre.

IV, 502, Rod., 1715.

Après m'avoir montré cette soif du baptême

III, 563, Pol., 1651.

.... Avec cette soif que j'ai de ta ruine,
Je me jette au devant du coup qui t'assassine.

IV, 83, Pomp., 1381.

Ces appétits déréglés, les personnages de Corneille les satisfont en « *dévorant* », en « *se soulant* ». Dévorer se dit des bêtes qui mangent avidement

leur proie. Ce verbe a fourni à Corneille une de ses plus fortes images.

Il s'agit des affranchis de Galba :

Je les voyais tous trois se hâter sous un maître
Qui, chargé d'un long âge, a' peu de temps à l'être,
Et tous trois à l'envi s'empresser ardemment
A qui dévoreraît ce règne d'un moment.

VI, 577, Oth., 41.

Corneille écrit « *dévorer l'âme* » au lieu de ronger le cœur :

Le chagrin accablant qui me dévore l'âme

VI, 205, Œd., 1681.

Dans Othon, « *dévorer* » signifiait piller, ravager ; aussi trouve-t-on le mot appliqué ailleurs à quelqu'un qui ne désire la royauté que pour mettre le royaume en couple réglée :

Au reste, soyez sûr que vous posséderez
Tout ce qu'en votre cœur déjà vous dévorez

V, 542, Nic., 698.

Ces vers sont tout près, comme sens, de l'expression proverbiale « *mâcher à vide* » que Corneille avait employée dès *Mélite* : (1)

Ton espérance avide
Mal satisfaite après de tant mâcher à vide.

I, 160, Mél. var., 2.

Banville dut envier cette rime-calembour.

« *Se soûler* » était déjà quelque peu vulgaire au temps de Corneille. Il a fait disparaître le mot dans ses dernières éditions. Toutefois il l'a conservé au

(1) Cf. Viollet Le Duc. Ancien Théâtre français. (IX, 46).

figuré dans Théodore. Il est chargé, avec des images analogues, de traduire la volupté farouche qui emplit l'âme de Marcelle immolant Placide et Théodore. Tout le passage est extrêmement fort :

Marcelle les contemple à ses pieds expirants,
Jouit de sa vengeance et d'un regard avide,
En cherche les douceurs jusqu'au cœur de Placide ;
Et tantôt se repait de leurs derniers soupirs,
Tantôt goûte à pleins yeux ses mortels dé plaisirs.

.....
Elle tombe, et tombant, elle choisit la place
D'où son œil semble encore à longs traits se souler
Du sang des malheureux qu'elle vient d'immoler.

V, 97, Théod., 1821 et sq., 1840 et sq.

Ainsi, qu'il s'agisse du goût ou de l'odorat, de la vue ou de l'ouïe — nous ne parlons pas du toucher réduit chez lui aux sensations musculaires (1) — les sens ne fournissent à l'imagination Cornélienne que des souvenirs de mouvements et d'actions. Il n'a vu dans les appétits et les besoins physiques que des appels à l'acte (2) : jamais il ne s'arrête aux sen-

(1) Il n'est pas question de sensations de rugueux, de poli dans son œuvre.

(2) Aussi il n'a pas assez de dédain pour le sommeil :

Et daigne m'arracher à la morne lenteur
De l'assoupissement infâme,
Où me plonge à tous coups ma propre pesanteur.

VIII, 606, Im. IV, 558.

Moi qu'une lenteur morne, un sommeil croupissant
Tiennent enveloppé de tant de nonchalance

VIII, 602, Im. IV, 468.

Pour lui, l'absence de sommeil est le signe de la vigilance :

sations affectives pour leur valeur propre. Elles ne doivent que guider ou stimuler l'activité. J. Lemaître a résumé dans une image heureuse le caractère essentiel de la psychologie dramatique de Corneille quand il a écrit : « *Il affecte de ne voir dans l'âme humaine que ses muscles* ». Mais ces muscles ne se dessinent bien que lorsqu'ils se bandent pour la résistance ou pour l'effort. Les images de chapitre ont, nous l'espérons, permis parfois de faire saillir sous la figure la forte tension de cette musculature. En arrêtant nos citations, nous rappelons que nous les avons choisies parmi une foule d'autres métaphores où la résistance et l'effort se manifestent avec autant d'énergie.

Il ne faut donc pas juger de leur importance dans l'œuvre par la place qu'elles occupent dans notre étude. Nous avons cité, dans nos premiers chapitres, à peu près toutes les images relatives aux couleurs et aux formes que nous avons pu recueillir. Mais il ne pouvait être question de déverser ici l'abondante récolte d'expressions figurées ayant trait aux mouvements, aux résistances et aux efforts que nous a fournie notre enquête. Elles n'offrent pas toutes d'ailleurs le même intérêt et il nous suffisait de présenter les types les plus caractéristiques. Pour se rendre compte de leur nombre, qu'on ouvre un tome des œuvres de Corneille et qu'on fasse, dans une page, le compte des images, depuis la plus pâle — un mot simple employé au figuré — jusqu'à la métaphore nettement accusée. Ce sera grand hasard si

L'amour ne dort jamais, non plus que le soleil ;
Il sait l'art de veiller dans les bras du sommeil.

VIII, 285, Im. III, 531.

les images d'action et de mouvement ne balancent pas toutes les autres ensemble.

D'ailleurs, résistance, effort, n'est-ce pas tout le XVII^e siècle. Résistance des parlements, résistance de la féodalité, résistance des protestants ; efforts de Richelieu, de Mazarin, de Louis XIV ; guerre au dedans, guerre au dehors ; une cour prête à chaque instant à devenir un état-major et qui, en attendant, s'entraîne à la conquête des faveurs et des bénéfices ; une bourgeoisie qui tâche à se sortir de la roture, voilà pour la politique et la société. La fronde continue en littérature avec les burlesques ; en philosophie avec les gassendistes et les libertins. La préciosité, elle-même, n'est-elle pas au début une acrobatie intellectuelle où se sent à chaque ligne, à chaque vers un effort vers le rare ? L'excès de force ne dégénère-t-il pas en hyperbole chez la plupart des écrivains ?

Pour toutes ces raisons, le style d'alors est énergique, violent même dans ses images. Le souvenir des efforts quotidiens passe dans le langage. On s'habitue à tout envisager du point de vue de l'activité. Voit-on un objet, on en calculera le poids, la cohésion, la résistance. Rencontre-t-on un homme, on s'essaiera à deviner la limite de sa force. Il y a là comme une déformation professionnelle.

Les auteurs du XVII^e siècle — et Corneille est au premier rang — regardent les hommes comme les regardaient les sergents recruteurs d'alors, pour savoir s'ils se battraient bien et pour mesurer leur degré d'endurance.

Enfin, pour ces esprits, occupés de l'âme humaine et dédaigneuse de la matière, la force est ce qu'il y a de plus spirituel dans l'étendue. Elle échappe

aux sens ; on n'en constate l'existence qu'indirectement, par ses effets (1). Commune au monde des corps et des âmes, elle offre au style le carrefour idéal où les deux termes qu'il s'agit d'exprimer l'un par l'autre, se rejoignent. De là, sans doute, la faveur dont ont joui au XVII^e siècle toutes les métaphores inspirées par l'activité.

(1) Hirn., Conséquences philosophiques et métaphysiques de la thermo-dynamique — va jusqu'à faire de la force un élément indépendant de la matière, à qui elle communique le mouvement.

CHAPITRE VII

LA VIE SOCIALE

Jusqu'ici, les images où nous avons vu figurer l'homme ne considéraient en lui que l'activité individuelle. Il nous reste à examiner dans ce chapitre les métaphores que Corneille emprunte à la famille, à la religion, au pouvoir, aux métiers, aux sports, aux jeux, en un mot aux diverses manifestations de la vie sociale. Corneille ne les a point encore créées, il les prend dans les œuvres de ses prédécesseurs, dans les proverbes populaires, dans les vocabulaires spéciaux. Mais il fait preuve, ce faisant, d'une extraordinaire facilité d'assimilation et l'aisance avec laquelle il apprivoise dans ses vers les termes techniques les plus rebelles témoignent de la maîtrise avec laquelle il maniait sa langue. Est-il besoin d'ajouter qu'il sait ici encore redonner aux expressions dont il se sert toute leur puissance expressive, soit en les retrempant à la source étymologique, soit en variant habilement leurs acceptions.

La famille est le premier groupement social. Son importance politique était considérable sous l'ancien régime puisque les titres, souvent même les fonctions, y étaient héréditaires. A chaque instant, on nommait ses ancêtres pour obtenir une charge,

revendiquer un privilège. Les « *hommes nouveaux* » avaient la ressource de se proclamer « *fils de leurs œuvres* » et de répondre à ceux qui réclamaient leurs titres de noblesse.

Seigneur, pour mes parents, je nomme mes exploits,
Ma valeur est ma race et mon bras est mon père.

V, 429, Don San., 252.

Corneille n'entend renier aucun des fils de son inspiration : le droit d'aînesse ne joue pas en faveur des premiers nés. « *La sage coutume de Normandie donne tout à l'aîné et laisse un petit légitime aux cadets, dit Furetière.* » Corneille, au contraire, veut pour tous égalité de traitement. Toutes ses pièces ont droit à l'honneur d'une représentation officielle.

Achève : les derniers n'ont rien qui dégénère,
Rien qui les fasse croire enfants d'un autre père :
Ce sont des malheureux étouffés au berceau.

X, 311, Poés. div., 7.

Othon et Suréna

Ne sont point des cadets indignes de Cinna.

X, 311, Poés. div., 13.

Le droit successif de famille est le droit héréditaire qui fait qu'en vertu de la parenté on hérite d'une succession. Il fallait un avocat pour trouver là, matière à une comparaison.

Votre feu père, dis-je, eut de l'amour pour moi ;
J'étais son cher objet, et maintenant je vois
Que comme par un droit successif de famille,
L'amour qu'il eut pour moi, vous l'avez pour ma fille.

I, 489, Vve, 1758.

Les pièces dont le poète revendique la paternité, ne sont pas nées de son mariage avec l'antiquité.

Ce n'est pas que je méprise l'antiquité : mais on épouse malaisément des beautés si vieilles.

Vve, Au lect., T. I, p. 377.

« *Epouser* » signifie donc métaphoriquement : « *s'attacher par choix à* », « *prendre parti pour* ». Corneille, en rapprochant brusquement dans *Rodogune* ce sens figuré du sens propre, obtient une image saisissante :

On ne montera point au rang dont je dévale,
Qu'en épousant ma haine au lieu de ma rivale.

IV, 451, *Rodogune*, 500.

Dans une comédie il dira avec la même force tragique :

Daphnis épousera Florame ou le tombeau

II, 209, *Suiv.*, 1600.

Corneille était trop profondément chrétien pour trouver dans la religion une source de métaphores et de comparaisons. A quel objet profane qui en soit digne, pourrait-on rapporter les dogmes ? De plus, la métaphore va normalement du concret à l'abstrait, du matériel au spirituel. On explique la théologie par des comparaisons prises de la nature, mais on tenterait sans succès l'opération inverse. Ce ne serait point rendre intelligible le monde matériel que le comparer aux mystères révélés.

Sans doute Corneille emploie comme d'autres, des locutions toutes faites qui ont une origine religieuse comme « *prendre quelque chose pour article de foi* ». Vve 131. — « *Mettre quelqu'un au rang des vieux péchés* ».

On a beau nous aimer, les pleurs sont tôt séchés,
Et les morts soudain, mis au rang des vieux péchés. (1)

I, 469, Vve, 1365.

« *Vieux péchés* » signifie ici, comme le note Furetière, les péchés oubliés. Nous n'avons trouvé chez lui qu'une comparaison inspirée par la Théologie, comparaison audacieuse, puisqu'elle réunit Dieu et le roi.

Dieu lui-même, ce Dieu dont ils sont les images,
De son trône en repos fait partir les orages,
Et jouit dans le ciel, de sa gloire et de soi,
Tandis que sur la terre il remplit tout d'effroi,
Mon prince en use ainsi : ses fêtes de Versailles
Lui servent de prélude à gagner des batailles.

X, 305, Poés. div., 21.

Est-ce là seulement une de ces flatteries outrées comme on en rencontre tant au xviii^e siècle ? l'écart d'un auteur à court de comparaisons pour la personne royale et qui va en chercher jusque dans les cieux ?

Il ne faut, croyons-nous, voir là ni un blasphème, ni même une irrévérence. Le premier vers explique et excuse tous les autres : les rois étaient, pour Corneille, les vivantes images de Dieu et ce n'était pas cette fois simple métaphore.

Comme le prêtre, le roi avait un caractère sacré ; l'huile de la sainte Ampoule faisait de lui « *l'oint du Seigneur* » (2). Il représentait l'autorité de Dieu sur les corps. C'est cette conception religieuse de la

(1) Chacun les met au rang des péchés effacés. Régnier, XIV, 121.

(2) Il assura la victoire à l'oint du Seigneur (Louis XIV). Bossuet le Tellier.

royauté qui se manifeste ici. Nous convenons pourtant que l'hémistiche « *Mon prince en use ainsi* » manque quelque peu de discrétion. Les termes religieux ne peuvent exprimer que des idées religieuses; les faire servir à d'autres usages, c'est toujours quelque peu les profaner.

Les souvenirs mythologiques apparaissent souvent au contraire dans les métaphores de Corneille. Nous l'avons déjà vu se poser en champion déterminé du merveilleux païen. Cela ne va pas sans inconvénients. Les personnages de ses comédies, oubliant qu'ils sont à Paris, invoquent les dieux. Eraste au IV^e acte de *Mélite* se persuade, sans aucune vraisemblance, qu'il est descendu aux enfers et malgré de très beaux vers, cette hallucination mythologique reste froide. Nous savons aussi que selon la mode des précieux, c'est dans l'Olympe que Corneille va chercher ses comparaisons quand il s'agit de louer quelque belle. Cette « *friperie mythologique* » (1), pour employer un mot sévère, devient pourtant chez lui le noble vêtement du drame. Le culte des dieux en effet était lié, dans l'antiquité, à tous les actes de la vie publique et privée. Le poète s'en est souvenu et il s'est efforcé de conserver à ses tragédies romaines et grecques un caractère religieux. Les personnages de ces pièces font souvent allusion, dans leurs métaphores, aux Dieux, aux objets consacrés, aux cérémonies du culte païen.

Camille sera une furie qui poursuivra Horace, comme les Erinnyes d'Eschyle poursuivaient Oreste.

(1) Bourciez. Histoire de la langue et de la littérature françaises. Petit de Jul., T. IV, p. 120.

Tu ne revois en moi qu'une amante offensée,
Qui, comme une furie attachée à tes pas,
Te veut incessamment reprocher son trépas.

III, 338, Horace, 1284.

C'est Alec-ton, que Junon dans l'Enéide, va chercher pour souffler la fureur et la démence dans l'âme d'Achate. L'amour de Sophonisbe versera la fureur de ses desseins implacables dans le cœur de Massinisse et de Syphax.

Sous des dehors charmants qui paraient son visage,
C'était une Alec-ton que déchaînait Carthage.

VI, 522, Soph., 1205.

Corneille se rappelait les fraudes des prêtres anciens, parlant par la bouche de leurs dieux, quand il écrivait dans Othon :

Et Pison ne sera qu'un idole sacré,
Qu'ils tiendront sur l'autel pour répondre à leur gré.
Sa probité stupide autant comme farouche,
A prononcer leurs lois asservira sa bouche.

VI, 608, Oth., 767.

Le mot idole a toujours chez lui son sens étymologique d'image insensible et inerte :

Ses deux fils n'ont rempli le trône des deux Romes,
Que d'idoles pompeux, que d'ombres au lieu d'hommes

VII, 116, Att., 194.

« Une idole, dit Furetière, est une personne qui n'a point d'esprit, point de paroles, d'action, de boute-hors, qui paraît insensible comme une statue. » (1)

(1) Furetière; Idole.

C'est en ce sens que Corneille dira encore :

Ce n'est qu'une idole mouvante.
Ses yeux sont sans vigueur, sa bouche sans appas.

II, 242, Pl. Roy, 347.

Les personnages de Corneille parlent souvent de « sacrifices », de « victimes à immoler » quand il ne s'agit que d'assassinats. Ils semblent vouloir justifier leurs crimes en leur donnant un caractère religieux : Cela encore est bien observé : on sait combien les anciens se posaient souvent en justiciers, en exécuteurs des arrêts prononcés par les dieux :

Ramenez à l'autel ma victime échappée.

VII, 167, Att., 1442.

dira Ildione, en parlant d'Attila qu'elle veut épouser pour le tuer.

Demain, au Capitole, il fait un sacrifice
Qu'il en soit la victime !

Cinna, 230.

s'écrie Cinna qui trouve dans ce rapprochement l'occasion d'un effet oratoire. Pompée est une victime trop grande pour un Dieu aussi nouveau què César :

Vous pouvez adorer César si l'on adore ;
Mais quoique vos encens le traitent d'immortel,
Cette grande victime est trop pour son autel

IV, 32, Pompée, 126.

La plainte attendrissante de Bérénice, forcée d'être témoin du mariage de Titus et de Domitie, s'exhale dans une métaphore saisissante :

Pourrez-vous l'épouser dans quatre jours ? O Cieux !
Dans quatre jours, Seigneur, y voudrez vous mes yeux ?

Vous plairez-vous à voir qu'en triomphe menée,
Je serve de victime à ce grand hyménée,
Que traînée avec pompe aux marches de l'autel,
J'aile de votre main attendre un coup mortel ? (1)

VIII, 239, Tit. et B., 933.

Ces comparaisons sont à leur place dans les tragédies romaines ; elles sont moins naturelles dans la bouche de Chimène. La victoire de Rodrigue, dit-elle, assure l'Etat et me rend ma victime.

Mais noble, mais fameuse entre tous les guerriers,
Le chef au lieu de fleurs, couronné de lauriers.

III, 177, Cid., 1370.

On se relève facilement des vœux faits aux dieux dans un péril pressant ; Cléopâtre oublie de même des serments imposés par force :

Avec ce péril même, il vous faut disparaître,
Semblables à ces vœux dans l'orage formés,
Qu'efface un prompt oubli quand les flots sont calmés.

IV, 447, Rodogune, 401.

Les sentiments et les devoirs sont, chez Corneille, puissamment hiérarchisés. Sa tragédie n'est que la conquête de l'ordre moral. Il y a dans l'âme des rois légitimes et des tyrans, des soumissions et des révoltes. Tout naturellement, il emprunte ses images au pouvoir royal et à l'exercice de l'autorité. Les sentiments dominants sont des tyrans :

Respect de ma maîtresse incommode vertu,
Tyrان de ma vaillance, à quoi me réduis-tu ?

II, 472, Illus., 735.

(1) Le mariage romain comportait en effet les auspices et le sacrifice avant la « *deductio* » — Manuel de Philologie classique : S. Reinach 1880, p. 319.

Secrets tyrans de ma pensée,
Respect, amour de qui les lois
D'un juste et fâcheux contre-poids
La tiennent toujours, balancée.

I, 420, Vve, 393.

Mais les héros et les héroïnes de Corneille n'acceptent pas de servir sous ces maîtres.

Ainsi de vos désirs toujours reine absolue,
Les plus grands changements vous trouvent résolue,

III, 509, Pol., 481.

constate avec amertume Sévère déconcerté par le calme de Pauline. — Pulchérie est une reine fière qui refuse d'abdiquer. Loin de servir l'amour, elle le domine :

De ce trône, ennemi de mes plus doux souhaits,
Je regarde l'amour comme un de mes sujets !
Je veux que ce respect qu'il doit à ma couronne
Repousse l'attentat qu'il fait sur ma personne.
Je veux qu'il m'obéisse au lieu de me trahir ;
Je veux qu'il donne à tous l'exemple d'obéir.

VII, 411, Pulch., 755.

Cette longue personification de l'amour n'est point, selon nous, le fait d'une précieuse. Il est tout naturel que la jeune reine fasse appel à son orgueil dynastique pour la défendre contre sa passion. Quand, avec sa voix de commandement, elle accumule les « *je veux* », qu'elle réclame avec hauteur, le respect et l'obéissance, elle cherche à se suggestionner. Elle ne se raidit dans sa dignité royale que par peur de faiblir ; elle n'affirme sa volonté que pour l'affermir et, si elle met tant d'insistance à ravalier l'amour au rang de sujet, c'est qu'elle craint de le voir s'installer chez

elle en vainqueur. L'autorité du devoir et de la raison ne s'établit d'ailleurs point sans difficulté :

Et mon devoir confus, languissant, étonné,
Cède aux rebellions de mon cœur mutiné.

III, 390, Cinna, 124.

Ma raison, il est vrai, dompte mes sentiments ;
Mais, quelque autorité que sur eux elle ait prise,
Elle n'y règne pas, elle les tyrannise !
Et quoique le dehors soit sans émotion,
Le dedans n'est que trouble et que sédition.

III, 510, Pol., 500.

On retrouve donc ici, encore, des résistances à dompter par l'effort.

L'argent, l'acquisition de la richesse a été de tout temps un des buts principaux de l'activité sociale. Corneille était bourgeois et normand ; il savait, comme on dit, le prix de l'argent. Est-ce pour cela qu'il a fait dans son œuvre un emploi constant des métaphores, ayant directement ou indirectement trait à l'argent ? Les sujets qu'il traite l'y poussaient, nous allons le voir. Ces métaphores se recommandaient, de plus, par des qualités de précision qui devaient lui plaire, mais il n'en est pas moins vrai qu'il les a employées avec une prédilection qui étonne. Elles introduisent d'ailleurs dans son style un « élément comptable » qui ne va pas parfois sans un peu de sécheresse.

On se souvient de l'avoir entendu plaisanter sur un baiser prêté qu'il allait rendre avec double intérêt craignant, disait-il, la prison pour dettes. Cette précision technique se retrouve ailleurs ; les termes de bourse lui sont familiers. Un sentiment fidèlement conservé est un dépôt ;

Il fit tomber ainsi par ses ardeurs nouvelles,
Le dépôt de sa haine en des mains si fidèles.

VI, 42, Pert., 531.

L'histoire romaine nous apprend que certains empereurs conservèrent avec soin la « fiction républicaine ». Ils affectaient de se considérer comme les mandataires du peuple romain. Titus eut cette adresse : Bérénice s'étonne de sa condescendance à l'égard de l'opinion publique. La reine orientale s'imaginait que les empereurs romains étaient autocrates :

N'avez-vous pas un absolu pouvoir,
Seigneur ? — Oui mais j'en suis comptable à tout le monde.
Comme dépositaire il faut que j'en réponde.

VII, 256, Tit., 1339.

Dorante a fait banqueroute au code et au mariage :

Et j'ai fait banqueroute à ce fatras de lois.

IV, 141, Ment., 4.

Je fais par cet hymen banqueroute à tous autres.

IV, 194, Ment., 1017.

Quand Cliton veut apprendre à son maître le discrédit qui s'attache à son nom, il lui dit :

Il est plus décrié que la fausse monnaie

IV, 304, Suite du M., 268.

Dieu donne des arrhes à ses fidèles :

Ces douceurs que ma bénignité
Pour arrhes de ma gloire avance à leurs mérites.

VIII, 271, Im. III, 249.

Un devoir, chez Corneille, devient facilement une dette :

Si vous lui devez tant, ne me devez-vous rien ?
Et lui faut-il payer vos dettes de mon bien ?

VI, 388, Soph., 607.

A propos de cette expression de Rodogune : « *Ce que j'ai dû de haine* » (IV, 443, Rod. 318) A. de Vigny écrit avec quelque irrévérence mais non sans justesse : « *Sans cesse les doses de sentiments sont mesurées comme dans une pharmacie.* » (1). Il est arrivé à Corneille, le croirait-on, de rêver aux mines du Pérou, aux richesses qui dorment au fond des mers lointaines. Il a écrit dans l'Imitation, à propos du détachement, des vers qu'on pourrait, sans trop de présomption, rapprocher du célèbre sonnet de Hérédia, « *les conquérants.* »

C'est un trésor si grand que ces mines fécondes
Que la Nature écarte au bout des nouveaux mondes,
Ces mers où se durcit la perle et le corail
N'en ont jamais conçu qui fut d'un prix égal.

VIII, 240, Im. II, 1313.

Les métaphores où il est question d'achat et de vente reviennent fréquemment sous sa plume. Une âme passionnée se donne sans réserve, se reprend tout entière mais un caractère volontaire raisonne et calcule. Les personnages de Corneille ne sont que rarement portés par l'enthousiasme qui rend faciles les sacrifices complets : ils voient exactement ce qu'ils vont perdre ou gagner. Tel acte leur coûte : ils « achèteront » donc les avantages qu'ils en retireront. Pour acquérir tel objet ils doivent sacrifier tel

(1) Langlois. A. de Vigny, critique de Corneille, p. 30.

sentiment : ce sentiment sera le prix de l'objet. En un mot, la discussion, l'examen des motifs qui précède toute décision s'expriment au mieux dans ces métaphores qui supputent les profits et les pertes. Une jeune fille, pour châtier un traître doit se compromettre irrémédiablement. Elle calcule qu'elle perdrait dans l'affaire plus qu'elle ne gagnerait et elle abandonne la vengeance qu'elle tient :

J'achèterais trop cher la mort du suborneur,
Si pour avoir sa vie, il m'en coûtait l'honneur.

II, 78, Gal., 1131.

.... Ma liberté me coûte une maîtresse

II, 270, Pl. Roy., 902.

constate sans trop d'émoi un personnage de comédie.

Ces images ne sont pas nécessairement froides :
Cléopâtre en enveloppe de terribles menaces :

Vois jusqu'où m'emporta l'amour du diadème ;
Vois quel sang il me coûte, et tremble pour toi-même :
Tremble, te dis-je : et songe en dépit du traité
Que pour t'en faire don je l'ai trop acheté.

IV, 448, Rod., 423.

Dans le prologue de la Toison, la France s'écrie avec un courage méritoire devant Louis XIV victorieux :

Et quand je vois quel prix me coûtent vos lauriers,
J'en vois avec chagrin couronner mes guerriers.

VI, 255, Tois. prol., 11.

Se vendre est une infamie que repoussent Emilie comme Théodore ou Médée :

Et c'est vendre son sang que se rendre aux bienfaits

III, 388, Cin., 84.

On perd temps, toutefois, ce cœur n'est point à vendre
V, 18, Théod., 19.

Mais puisque tu te vends, va chercher qui t'achète,
Perfide, et porte ailleurs cette vénale foi
Qu'obtiendrait ma rivale à même prix que moi.
VI, 324, Tois., 1649.

On connaît le mot énergique et familier de Nicomède :

C'était le prix fatal
Dont leur Flaminius marchandait Annibal.
V, 512, Nic., 21.

Il ne sera donc pas permis de se vendre ni de vendre les autres. Dans la religion de la volonté, s'aliéner, traiter l'homme en marchandise inerte, c'est le péché contre l'esprit, le seul qui ne se pardonne pas. Faudra-t-il donc n'attendre aucun bénéfice de ses actes ? Au contraire, on peut faire payer ses services et recevoir un « *salaire* ». Le mot est souvent employé par Corneille là où nous attendrions récompense. Il n'a donc pas toujours chez lui un sens défavorable : il désigne parfois la juste rétribution d'une action périlleuse :

Mais comme aux grands périls le salaire enhardit,
Le peuple offre le sceptre, et la reine son lit.
VI, 145, Œd., 243.

Emilie sera la récompense du meurtre d'Auguste :

Et j'en étais Seigneur la cause et le salaire
III, 454, Cîn., 1566.

Ce mot ne saurait toutefois s'appliquer qu'à une activité intéressée ; aussi les héros de Corneille le prononcent parfois avec dédain :

Voulez-vous pour servir être sûr du salaire,
Seigneur ? et n'avez-vous qu'un amour mercenaire.

VII, 251, Tit. et B., 1215.

Le véritable amour est désintéressé : Eduige le proclame en termes que n'aurait point désavoués une précieuse :

L'amant est trop payé quand son service oblige :
Et quiconque en aimant aspire à d'autres prix
N'a qu'un amour servile et digne de mépris,
Le véritable amour jamais n'est mercenaire,
Il n'est jamais souillé de l'espoir du salaire.

VI, 40, Pert., 480.

S'il est un cas où le désintéressement s'impose, c'est dans le service de Dieu. La simonie des abbés commendataires est flétrie par une image énergique :

~~Un peu de revenu fait tondre les cheveux,~~

Un peu de revenu fait tondre les cheveux,
Chercher sur les autels les intérêts des vœux,
Prendre un habit dévot pour en toucher les gages.

VIII, 269, Im. III, 201.

Le mot « *gage* » rejeté à la rime, cingle avec mépris ceux qui portent la soutane comme une livrée et convertissent l'autel en comptoir.

Ces images commerciales se prêtent facilement à des effets comiques. Il y a en effet des objets qu'il est plaisant de vendre ou d'acheter. Écoutons plutôt Cliton parler de son maître comme d'une marchandise :

Chère amie, après tout, mon maître vaut son prix.

IV, 212, Ment., 1324.

et de l'amour de Lucrece comme d'une denrée :

Si jamais cette part (d'amour) tombait dans le commerce,
Et qu'il vous vint marchand pour ce trésor caché,
Je vous conseillerais d'en faire bon marché.

IV, 197, Ment., 1074.

La volonté est une balance, les motifs sont les poids : elle penche du côté le plus fort.

Attale espère que le prestige de Rome pourra faire équilibre, dans l'esprit de Laonice, à la gloire et à l'amour de Nicomède :

Souffrez Rome et le roi dedans l'autre balance :
Le peu qu'ils ont gagné vous fait assez juger
Qu'ils n'y mettront jamais qu'un contre-poids léger.

V, 556, Nic., 1027.

La volonté pourtant reste libre ; elle n'est point entraînée fatalement par les motifs les plus considérables et les affections humaines peuvent peser plus lourd dans la délibération que les biens surnaturels et l'amour de Dieu :

.... Le poids qui souvent règle tes actions
Laisse en moins d'un coup d'œil emporter la balance
A la légèreté de tes affections

VIII, 433, Im. III, 3530.

Corneille n'a pas, même dans sa traduction de l'Imitation, renoncé tout à fait aux pointes car il semble bien y avoir ici un jeu de mots sur le double sens de « *légèreté* ».

Les mérites et les qualités morales de don Sanche compensent, et au-delà sa naissance obscure :

Je vous tiens ensemble heureux au dernier point,
D'être né d'un tel père et de n'en rougir point,
Et de ce qu'un grand cœur mis dans l'autre balance,
Emporte encor si haut une telle naissance.

V, 488, D. San., 1691.

On voit de quelle poésie sont susceptibles ces métaphores quand un grand poète les reprend pour y enfermer une grande idée.

Les corporations offraient encore à Corneille, avec leur hiérarchie et leurs épreuves, un moyen de mesurer la valeur des actions et les qualités des personnages. L'apprentissage de l'héroïsme est rapide ; le coup d'essai annonce le chef-d'œuvre quand il ne se confond pas avec lui :

Ce sont des coups d'essai, mais si grands, que peut-être
Le Capitole a droit d'en craindre un coup de maître

V, 551, Nic., 919.

Mes pareils à deux fois ne se font point connaître
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

III, 129, Cid., 410.

Il y a aussi des degrés dans le crime. Le meurtre de son frère, l'assassinat de Pélée ne furent que des coups d'essai pour Médée :

Des crimes si légers furent mes coups d'essai
Il faut faire un chef-d'œuvre et qu'un dernier ouvrage
Surpasse de bien loin ce faible apprentissage.

II, 352, Méd., 251.

Ce « *chef-d'œuvre* » ce sera le meurtre des deux fils qu'elle a eus de Jason. L'image ajoute à la pré-méditation l'idée d'une étude, d'une méthode qui rendent le crime plus affreux.

Le vocabulaire des corporations peut aussi passer dans des images comiques. Il suffit pour cela de l'appliquer à un objet avec lequel les mots apprenti, maître, métier forment un contraste plaisant. C'est ainsi que Corneille dira de Dorante :

C'était en menterie un auteur très célèbre,
Qui sut y raffiner de si digne façon,
Qu'aux maîtres du métier il en eut fait leçon

IV, 309, Suite du M., 376.

Quant à Cliton, comme « *intendant d'amour* » —
lisez entremetteur — il ne craint pas de rival :

J'ai la taille d'un maître en ce noble métier

IV, 143, Ment., 31.

Lorsque Corneille emprunte ses métaphores à
l'exercice de professions particulières, il ne va que
bien rarement chercher des détails techniques. Il choisit
dans le travail des champs ou dans les métiers
les actions que l'agriculteur ou l'artisan accomplissent
habituellement. Voici les travaux agricoles :

Ils sèment la parole obscure, simple et nue.

VIII, 264, Im. III, 95.

Ah ! si l'on se donnait la même diligence
Pour extirper le vice et planter la vertu

VIII, 45, Im. I, 254.

Laissez entre mes mains mûrir vos destinées

V, 177, Hérac., 497.

Dans le champ du public largement ils moissonnent

III, 407, Cin., 518.

La médecine ne fournit qu'un mince contingent

Toutes tierces, dit-on, sont bonnes ou mauvaises.

IV, 228, Ment., 1605.

Ainsi plaisante Cliton devant un troisième accès de mensonge chez Dorante : on croyait en effet que le troisième accès de fièvre décidait de la guérison ou de la mort. On pensait également que pour neutraliser le venin du scorpion, il fallait écraser l'animal sur la plaie qu'il avait faite (1). Jason voudrait appliquer ce remède à Créuse mourante :

Et que ce Scorpion (Médée) sur ta plaie écrasé
Fournisse le remède au mal qu'il a causé.

II, 412, Méd., 1451.

Le dictame est une plante merveilleuse qui non seulement guérit les plaies, mais fait encore tomber les traits fichés dans la blessure. Le mot s'emploiera donc pour désigner des paroles qui suppriment l'inquiétude qui a ouvert dans l'âme une blessure vive :

Ma raison par ta bouche a reçu son dictame.

I, 234, Mél., 1540 var.

La saignée, croyait-on, débarrassait du mauvais sang : un héros à qui ses parents ont infusé un sang vicié moralement s'en purgera donc par une blessure reçue à la guerre :

Il n'eut rien du tyran qu'un peu de mauvais sang
Dont la dernière guerre a trop purgé son flanc

V, 185, Hérac., 685.

La métaphore devient sinistre dans la bouche de Félix :

Et quand nos vieux héros avaient de mauvais sang,
Ils eussent pour le perdre ouvert leur propre flanc.

IIIa, 566, Pol., 1705.

(1) Furetière recommande expressément le remède. Il préconise également la salive d'un homme à jeun appliquée sur la piqure !

Il suivra leur exemple en sacrifiant Polyeucte. Nous avons souvent, au cours de cette étude, rencontré des métaphores suggérées par la guerre. Il nous reste à présenter quelques images plus spéciales empruntées aux fonctions militaires, au métier des armes.

« *Le fourrier, dit Richelet, est un officier qui marque les logis que doivent prendre les officiers et les soldats. Non seulement il précède le gros de la troupe et signifie « avant-coureur » mais armé d'une craie blanche il trace un signe apparent sur le logis à occuper* ». Le mot a ce sens complexe dans ces vers :

Et cet heureux hymen qui les charmaît si fort
Devient souvent pour eux un fourrier de la mort

II, 144, Suiv., 348.

Le mariage marque donc le vieillard pour la mort et Corneille, dans son premier texte, en laissait deviner la raison :

D'ailleurs dans leur devoir leur santé s'intéresse,
Et quelque long chemin que soit celui des cieux,
L'hymen l'accourcit bien à des hommes si vieux.

II, 144, Suiv., 344 var.

L'aurore, en ce sens encore, est la fourrière du soleil : elle le précède et prend pour lui possession du ciel :

Et faute de trouver cette belle fourrière,
Le jour jusqu'à midi se passa sans lumière.

II, 449, Illus., 301.

Au cantonnement, les soldats jouent devant l'habitant une comédie concertée, afin de l'intimider et d'en tirer le meilleur parti possible :

Ainsi font deux soldats logés chez le bonhomme ;
Quand l'un veut tout tuer, l'autre rabat les coups ;
L'un jure comme un diable, et l'autre file doux.
Les belles, n'en déplaie à tout votre grimoire,
Vous vous entr'entendez comme larrons en foire.

IV, 342, Suite du M., 1030.

Louis XIV a fait camper ses troupes dans les bois de Saint-Germain ; mais elles sont en campement d'alerte, et le roi entretient leur mordant par de continuels exercices. Corneille rend tout cela d'un mot :

L'ombre de Saint-Germain est un bivouac pour eux.

X, 199, Poés. div., 84.

Il a dit dans l'Imitation, en passant en revue l'église militante :

Vois ces grands escadrons d'âmes laborieuses.

VIII, 171, Im., 2616.

Les Uranistes et les Jobelins sont en guerre :

Pour deux méchants sonnets ou demande « qui vive » !

X, 126, Poés. div.

La montre est une revue de troupes :

.... Là, faute de mieux, un sot passe à la montre.

IV, 144, Ment., 66 (1).

c'est-à-dire, en province, un sot est parfois un personnage considérable.

Ce ne sont point les trompettes militaires mais les crieurs jurés s'annonçant par le son de la trompette qui ont donné naissance à l'expression : se faire le trompette d'une nouvelle :

(1) Cf. Viollet Le Duc. Ancien Théâtre. (IV, 28).

.... D'un discours en l'air qu'il forge en imposteur,
Il me fait le trompette et le second auteur.

IV, 222, Ment., 1495.

Il se défend longtemps du mal qu'on dit d'autrui,
Ou s'il en est enfin convaincu malgré lui.
Il ne s'en fait point le trompette.

VIII, 50, Im. I, 340.

Nous ne comparerons point, après tout le monde,
les répliques parallèles, vers à vers, que l'on trouve
si fréquemment dans le dialogue cornélien, au choc
de deux lames. Pourtant, la discussion est bien pour
Corneille une escrime. On s'y enferme :

Tu t'enfermes Aronte

II, 77, Gal., 1094.

L'interlocuteur, déconcerté par une attaque soudaine, cesse de se garder : il rompt, perdant ses mesures, c'est-à-dire la distance juste où il doit être pour porter ou parer :

Tu vas sortir de garde et perdre tes mesures

IV, 188, Ment., 901.

Le premier témoin dans un duel, est parfois chargé de parer les coups meurtriers que se portent les adversaires : ce rôle ne va point sans danger :

Il vous faudra parer leurs haines mutuelles,
Sauver l'une de l'autre, et peut-être leurs coups,
Vous trouvant au milieu ne perceront que vous.

IV, 474, Rod., 1104.

« *Assiette* » est un terme de manège qui désigne la

situation du corps sur la selle. Au figuré il se dira des dispositions morales (1) :

« *Il faut prendre garde en quelle assiette est l'âme de celui qui parle.* » (II, 337).

Sur l'état de ton cœur ne prend point d'assurance,
Son assiette mon fils se change en un moment.

VIII, 432, Im. III, 3514.

Pour « *modérer* », « *gouverner* », Corneille dira :
« *retenir la bride* », « *tenir en bride* » :

Retiens un peu la bride à tes bouillants désirs.

I, 399, Clit., var.

Pour tenir en bride un peuple sans raison

VII, 443, Pul., 1551.

Toutes les expressions fournies à la langue par la vénerie et la fauconnerie ont trouvé asile dans les vers de Corneille. Mais nous ne nous arrêterons pas à citer les passages où l'on trouve « *rendre les abois* », « *aller sur les brisées* », « *dessiler les yeux* », « *avoir de l'entregent* », « *c'est un leurre* ». Ces ornements, dont Henri Estienne dressait déjà le catalogue, n'étaient point pour Corneille de véritables métaphores.

Dans le langage à la mode l'amant était un gibier :

..... C'est fait. mon frère en a dans l'aile

II, 275, Pl. roy., 985.

..... Tu crois donc que j'en tiens ?

— Fort avant.

I, 172, Mél., 507.

(1) Le mot était déjà depuis longtemps employé dans ce sens, surtout en prose.

« *Acharner* » signifie au propre abandonner un morceau de viande à un faucon pour lui donner le goût de la chair La métaphore sera donc aussi juste qu'expressive quand on appliquera le mot à un soldat, à une foule que la vue du sang excite à tuer :

Le premier sang versé rend sa fureur plus forte,
Il l'amorce, il l'acharne.....

V, 581, Nic., 1577.

A côté de ces sports aristocratiques, fauconnerie et vénérie, on voit figurer dans les métaphores du temps la chasse comme la pratiquait les vilains avec les pièges, les filets, les collets. Corneille emploie même de préférence aux premières ces images d'origine populaire. Elles sont d'ailleurs vieilles comme les engins qui y sont nommés. « *L'appât et l'amorce sont des pâtures dont on se sert pour allécher. Mais on emploie l'appât pour toutes sortes d'animaux, même pour les plus gros, comme les quadrupèdes, l'amorce est un appât particulier qu'on met à des hameçons pour prendre des poissons à la ligne. Au figuré, appât marque quelque chose de plus grand ou de plus solide, quelque chose dont on se nourrit (a pastu) et non quelque chose à quoi on mord (a morsu) simplement, dont on goûte volontiers.* » (1) Corneille observe exactement ces nuances. La couronne est un appât :

Va, d'un piège si lourd l'appât est inutile.

V, 221, Her., 1439.

Goûter l'amorce de l'amour signifie céder légèrement à son attrait :

(1) Lafaye. Dict. des synonymes, p. 352.

Et quand l'âme une fois a goûté son amorce,
Vouloir ne plus aimer c'est ce qu'elle ne peut.

III, 322, Hor., 924.

« Le piège désigne un instrument pour prendre par
« les pieds certains animaux subtils, tels que les
« renards. Aussi l'accessoire de ce mot c'est la
« finesse. » (1).

Ce cajoleur rusé qui toujours vous assiège,
A tant fait qu'à la fin vous tombez dans son piège.

I, 424, Vve, 475.

Et s'il avait affaire à quelque maladroit

Le piège est bien tendu, sans doute il le perdrait

III, 556, Pol., 1465.

Les lacs sont des nœuds coulants qui serrent et étranglent. Ils sont dangereux surtout parce qu'on ne les voit pas : ils sont cachés dans l'herbe. Le démon de même

Cache tous ses lacs sous de fausses merveilles

VIII, 457, Im. III, 4045.

« Les filets sont des machines compliquées... destinées à saisir plusieurs animaux ensemble » (2). Le démon, pour prendre les âmes a tendu les siens sur la terre :

Il te laissera faire une chute effroyable

Dans les pièges du monde et les filets du diable

VIII, 162, Im. I, 2434.

Beaucoup d'expressions empruntées aux jeux

(1) Lafaye. Dict. des synonymes, p. 353.

(2) Lafaye. Dict. des synonymes, p. 453.

étaient passées dans la langue du ^{xvii}^e siècle. Corneille s'en est servi dans ses comédies.

« *Couvrir se dit d'une carte qu'on met sur une autre en jouant les cartes* ». (1)

Courtiser une femme alors qu'on en aime une autre, afin de donner le change sur ses vrais sentiments, pourra s'appeler « *couvrir son jeu* ».

Il n'amusait Doris que pour couvrir son jeu

I, 474, V^{ve}, 1450.

« *Bien jouer son jeu* », c'est se comporter adroitement en quelque affaire, par exemple, dissimuler pour mieux arriver à ses fins : (2)

Tirons-nous à quartier, nous jouerons mieux nos jeux
S'ils n'aperçoivent point que nous parlions tous deux.

II, 18, Gal., 23.

« *Mettre au jeu* », c'est miser sur une carte ou une couleur. Le poète, s'adressant à l'Espagne qui croit pouvoir ne s'engager qu'à demi dans la guerre, lui dira :

.... Tu mettras au jeu plus que tu l'imagines.

X, 201, Poés. div., 102.

On disait proverbialement « *but à but* » pour signifier d'une manière égale, sans donner ni recevoir aucun avantage.

Aimons-nous *but à but*, sans soupçon, sans rigueur.

IV, 374, Suite du M., 1611.

L'expression vient du jeu de paume comme la suivante :

(1) Furetière: couvrir.

(2) Cf. Viollet Le Duc. Ancien Théâtre français. (VIII, 180).

Et moi, durant ce temps, je garderai les balles

II, 252, Pl. roy., 566.

c'est-à-dire je ne jouerai pas, je vous regarderai.

« *La blanche est une espèce de loterie où l'on achète un certain nombre de billets dans lesquels s'il y en a quelqu'un noir... on en profite, s'il n'y en a point on perd son argent.* » (1) Celui qui gagnait le plus souvent à la blanche, c'était le propriétaire de la loterie : il avait soin de pourvoir ses clients de nombreux billets blancs, aussi Corneille dira :

Et c'était une blanche à de bons bénéfices

X, 75, Poés. div., 26.

Bricoler se dit des billes de billard que l'on pousse obliquement. Il signifie au figuré agir par des moyens détournés.

Ne sait-il pas alors les plus rusés détours
Dont votre esprit adroit bricola vos amours.

IV, 322, Suite du M., 634.

Cette sottise enragée
Dont le fantasque mouvement
Bricole notre entendement

X, 25, Poés. div., 10.

Donner quinze et bisque c'était rendre des points à la paume. Dorante, en menterie,

(1) Furetière : blanche.

Ainsi qu'en une blanche où par hazard on tire,
Et qui voudrait choisir souvent prendrait le pire.

Régnier, Sat., III, p. 25.

Aux plus forts d'après lui put donner quinze et bisque
IV, 310, Suite du M., 380.

Nous l'avons dit, la plupart de ces locutions étaient proverbiales. Corneille s'en est servi pour aider à l'illusion comique, afin d'obtenir un « *style naïf qui fasse une peinture de la conversation* ».

On a pu admirer au cours de ce chapitre l'aisance avec laquelle le poète s'approprie des métaphores si diverses d'origine et de ton, en même temps que la parfaite propriété des termes dont il se sert. Il a vraiment pris possession, au nom de la poésie, de toutes les richesses de la langue de son temps. (1)

(1) Cf. Marty-Laveaux. T. XI, p. II et sq.

CHAPITRE VIII

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DES IMAGES DE CORNEILLE

Maintes fois dans les pages qui précèdent, nous avons eu l'occasion de souligner le caractère actif des images cornéliennes. Nous avons assisté à la lutte de la lumière et de l'ombre, aux heurts violents des couleurs opposées. Nous savons que l'œil du poète est sensible à l'éclat plus qu'à la nuance, et que les formes ne deviennent distinctes pour lui qu'après que le mouvement les a détachées du fond immobile. Nous avons vu encore les mouvements rencontrer des obstacles et devenir des efforts, l'immobilité se doubler d'une résistance. Mais ce caractère actif suffit-il à distinguer le style métaphorique de Corneille ? N'avons-nous pas dit, au contraire, que le mouvement et l'effort se retrouvaient au fond de la plupart des métaphores employées par les contemporains ? On ne saurait donc se contenter d'une indication aussi générale. Si le sens du mouvement et de l'effort est bien la caractéristique des images de Corneille, il importe d'en préciser les manifestations particulières et de montrer les formes originales qu'ils revêtent dans son œuvre. Nous n'avons plus à prouver la valeur des images cornéliennes : nous vou-

drions essayer d'analyser de plus près leurs caractères particuliers. Les associations métaphoriques sont, on le sait, réductibles à deux types : le symbole et la personnification. Le premier présente certains objets matériels, pour faire concevoir plus clairement des objets spirituels. La seconde, d'un être inanimé, d'une abstraction fait une personne agissante et pensante.

Les symboles abondent dans l'œuvre de Corneille. Il ne serait pas poète, s'il ne préférerait la représentation symbolique à la notation psychologique froide et sèche. Mais — et nous l'avons trop dit pour y revenir — Corneille n'a que très peu ajouté à la liste des objets métaphoriques que lui offrait la littérature de son temps. Il a très rarement dissocié les rapports traditionnels établis entre les idées et les objets désignés pour leur servir de signes. S'il a puisé ainsi dans ce qu'on pourrait appeler la folk-lore symbolique, ce n'est point seulement par esprit d'imitation par discipline, mais bien parce que ces symboles convenaient à son tempérament poétique, et qu'il trouvait en eux les moules souhaités pour y couler sa pensée. Afin de bien comprendre l'attitude de Corneille vis-à-vis du symbolisme traditionnel, il est nécessaire de connaître l'état dans lequel lui parvenaient les métaphores qui allaient devenir la matière de ses images. Elles lui arrivaient tantôt schématiques et desséchées, réduites à leurs éléments essentiels : c'étaient les clichés. Il en trouvait la formule chez les romanciers qui en remplissaient leurs innombrables tomes (1), chez « feu M. Hardy » et les autres auteurs

(1) M. Reynier explique ainsi leur présence dans les romans :
« Il est manifeste que les auteurs ont apporté à cette société (la

dramatiques du xvii^e siècle commençant. Pour ceux-là, le cliché était l'ornement à bon marché qui donne au discours tragique une apparence littéraire. Mais c'est peut-être chez Malherbe que l'image banale se montrait le plus souvent à l'état pur. Le tyran des syllabes n'a retenu en effet que des symboles très généraux, des métaphores « *que des artisans pelo- taient depuis cinquante ans* » (1), pour employer l'expression de Mademoiselle de Gournay. Ses images ne laissent transparaître aucune sensibilité personnelle et il suffit le plus souvent, pour mesurer l'originalité d'une métaphore, de la rapprocher d'une figure analogue prise dans Malherbe et qui fournit le point zéro (2). Il écrira : « *Les richesses me font égarer du chemin de la vertu* » (II, 629). — « *La sagesse vole bien d'une autre aile* » (II, 718). — « *La mort d'un coup fatal toute chose moissonne* » (I, 43, v. 73).

Lui de qui la gloire semée
Par la voix de la renommée

I, 51, v. 135.

et encore :

L'épine suit la rose et ceux qui sont contents
Ne le sont pas longtemps

I, 296, v. 27.

société polie) les modèles qu'elle souhaitait; ils se sont visiblement appliqués à dépouiller leur expression de ce qu'elle pouvait avoir de personnel pour atteindre un certain idéal convenu ». Roman sentimental, p. 318.

(1) Ombre de la demoiselle de Gournay, p. 196.

(2) « *Les images chez lui sont tellement affaiblies qu'elles semblent de pures abstractions* ». M. Souriau. Evolution, 104. Il n'a fait, selon le mot de Régnier

Que proser de la rime et rimer de la prose

Régn., Sat. IX, p. 71.

ou bien :

Les fleurs de votre amour, dignes de leur racine

I, 237, v. 29.

Voici chez lui le naufrage :

O beauté qui de mes amours

Etes le port et le naufrage

I, 142, v. 27.

la navigation : « *Si notre vaisseau doit jamais vaincre la tempête, ce sera tandis que cette glorieuse main en tiendra le gouvernail* ». (IV, 20).

— la foudre :

Qui ne sait de quelles tempêtes

Leur fatale main autrefois

Portant la foudre de nos rois

Des Alpes a battu les têtes

I, 110, v. 73.

De telles citations sont éloquentes : rien n'est plus poncisé que ces images choisies entre mille autres aussi banales.

Ce ne fut pas seulement par défaut d'inspiration que Malherbe installa dans son œuvre ces clichés. Sa métaphore générale (1), dépouillée de toute couleur comme de toute forme, devait certainement, dans son esprit, s'opposer aux images exubérantes de la pléiade. Chez Ronsard et ses disciples jusqu'à Desportes, la métaphore, en effet, est la plupart du

(1) Malherbe, comme tous les poètes médiocres, ne sait pas abstraire. L'objet s'impose à lui tout entier avec le mot qui en est le signe; l'écrivain ne peut pas faire abstraction de ses caractères concrets pour n'en considérer qu'un et lui donner le relief nécessaire. L'imagination créatrice doit d'abord dissocier, avant d'essayer de nouvelles associations.

temps très circonstanciée. Elle transporte dans le style l'objet symbolique avec la plupart des caractères concrets que l'analyse y découvre. Grâce aux réminiscences d'auteurs anciens, grâce aussi à un réel sentiment de la nature, l'image se développe, se colore et devient, selon le vœu de Voltaire, un tableau « *que l'on pourrait peindre* ». Là où Malherbe eût écrit : « *j'ai découvert une source nouvelle d'inspiration* », Ronsard peint un sous-bois :

Moy donc, Mazures cher, qui de longtemps scay bien
Qu'au sommet de Parnasse on ne trouve plus rien
Pour estancher la soif d'une gorge altérée,
Je m'en vais découvrir quelque source sacrée
D'un ruisseau non touché, qui murmurant s'enfuit
Dedans un beau verger loin de gens et de bruit ;
Source que le soleil n'aura jamais connue,
Que les oiseaux du ciel de leur bouche cornue
N'auront jamais souillée, et où les pastoureaux
N'auront jamais conduit les pieds de leurs taureaux.
Je boyrai tout mon saoul de cette onde si belle.

Ronsard. Hymne de la Mort.

L'image est assurément poétique ; prise isolément elle ne manque ni d'agrément ni de fraîcheur. Mais il faut, pour la goûter, oublier cette idée fort mince qu'elle recouvre et qu'elle écrase : le poète va traiter un nouveau sujet, en l'espèce, il va chanter « *de la mort la non-dite louange* ». N'est-ce pas, pour cette description, quelque peu « *desinire in piscem* » que d'aboutir à cette annonce ? Trop souvent, chez les artistes de la pléiade, les plus somptueuses images drapent ainsi une pensée squelettique. Parfois aussi, chez eux, la couleur trop diluée se dissout. C'est ainsi que dans l'hymne de l'Or, Ronsard avait découvert cette épithète évocatrice : les mines d'or *luisan-*

tes. Ce dernier mot suffisait à créer la vision et ce que le poète y ajoute affaiblit l'impression première :

(La terre)

Ouvrit son large sein, et au travers des fentes
De sa peau, leur monstra les mines d'or luisantes
Qui rayonnent ainsi que l'esclair du soleil
Reluisant au matin, lorsque son beau réveil,
N'est point environné de l'espais d'un nuage,
Ou comme l'on voit luire au soir le beau visage
De Vesper la Cyprine, allumant les beaux crins
De son chef bien lavé dedans les flots marins.

Hymne de l'Or.

C'est le danger du pittoresque : le peintre trop souvent prend une brosse alors qu'il ne fallait qu'un petit pinceau.

Au début du xvii^e siècle beaucoup d'auteurs sont trop heureux de se servir du répertoire métaphorique estampillé par Malherbe. Ils adoptent donc sa langue symbolique « où tous les termes ont des valeurs fixes » (1). Toutefois des artistes, de valeur d'ailleurs fort inégale, continuent la tradition de l'image plastique et colorée. Leurs thèmes sont ceux des contemporains, mais ils traitent les images selon le procédé de Ronsard et de la pléiade, en tableaux, sinon en fresques. D'Aubigné, Régnier, Racan, Saint-Amant, Théophile lui-même à l'occasion, ont essayé de renouveler, de rajeunir les métaphores conventionnelles en les ramenant à la sensation, en y enfermant des formes, des sons, en les relevant de couleurs éclatantes. Ils y ont souvent réussi mais toujours aux dépens de la pensée qu'ils avaient le tort d'y attacher. Ils n'osèrent pas séparer l'image de l'idée, alors que

(1) Lanson. Histoire de la littérature française, p. 358.

l'image, telle qu'ils la comprenaient, excluait l'idée et devait être autonome et immanente (1).

Les précieux essayèrent d'une sorte de compromis entre le cliché et l'image pittoresque. Le premier était par nature un moyen d'expression intellectuelle, la seconde un ensemble complexe où étaient analysées et décrites les qualités concrètes d'un objet. Les allégories précieuses tentèrent d'unir les deux procédés et de faire servir l'analyse de l'objet à l'expression d'une idée complexe. Ils continuèrent à énumérer dans la métaphore plusieurs caractères de l'objet mais ils ne cherchèrent plus, en les groupant, à obtenir un tableau. La figure n'est plus qu'un ensemble de signes cohérents correspondant à des idées. Par exemple, la lune a des phases de croissance et de décroissance ; de plus, elle emprunte son éclat au soleil. D'Urfé écrira donc :

La lune c'est l'espoir qui croit et diminue
De vous seule empruntant les rais dont il reluit.

Astrée II, 150.

L'Astrée est habituellement discrète mais on sait combien ces métaphores continuées peuvent être ridicules (2).

Images-clichés, images pittoresques, images précieuses, telles étaient les formes sous lesquelles s'offraient à Corneille les symboles traditionnels. Le poète choisit l'image-cliché, simple et nue, comme matière. Il adopta les images desséchées qui traînaient partout depuis Malherbe, parce qu'à son avis,

(1) Cf. Brunot. *La pensée et la langue* : (La caractérisation : Comparaisons). Pour M. Brunot la comparaison n'est légitime que si elle sert à caractériser l'objet en le rapportant à un modèle.

(2) Brunot. *Histoire*, III, 246.

elles pouvaient reprendre une valeur esthétique, sans qu'il fut nécessaire de leur adjoindre des détails accessoires de couleur et de forme. Son imagination active qui, dans tous les objets, retrouvait des forces latentes, avait aperçu, dans ces images usées, les efforts, les résistances, les mouvements qui leur avaient donné naissance. Il s'agissait de leur rendre leur énergie primitive, et pour cela, point n'était besoin de changer leur nature, de déguiser le symbole essentiel sous des voiles aux plis plus ou moins harmonieux, aux nuances plus ou moins vives. Le cliché conservait, presque effacés il est vrai, mais encore reconnaissables, les traits primitifs du symbole : c'était eux qu'il fallait accuser pour leur redonner leur ancien relief.

Nul, dès lors, ne sera plus près que Corneille, de l'image banale, nul au ^{xvii}^e siècle n'en fut plus loin. Il échappe à la banalité par le moyen le plus simple, le plus élégant, le plus difficile aussi. Il redonne à la matière avilie dont il se sert l'âme qui fut la sienne quand, image neuve et concrète, elle entraît dans la langue, encore toute vibrante du mouvement et de l'effort qui venait de la créer. Il excelle à ramasser dans un mot expressif toute son énergie dispersée, à l'emporter dans l'élan d'un verbe, à y enfermer une forte pensée qui tend à l'extrême l'enveloppe tout à l'heure si flasque.

Il y arrive par l'abstraction. Dès qu'il songe à un objet, son esprit intervient pour en éliminer toutes les qualités sensibles, à l'exception du mouvement. Cette élimination se fait sans effort : les couleurs et les formes restent chez lui à l'arrière-plan de la conscience, il lui est facile de les oublier. Elles disparaissent donc tandis que les mouvements et les efforts se deta-

chent et s'exagèrent. Qui dit simplification dit par là même amplification des éléments considérés comme dignes d'être retenus.

Cette activité des êtres et des choses se manifeste très différemment selon leur nature. Aussi la métaphore retiendra tantôt la résistance, le poids, l'impénétrabilité de la matière ; tantôt le déchaînement des éléments ou la force de la vie végétative ; tantôt enfin, l'usage pratique des objets qui sont pour l'homme des moyens d'action et semblent participer à ses efforts.

L'image ainsi obtenue contient des substantifs concrets sujets et objets du verbe. Les uns sont des mots métaphoriques par nature, car les choses qu'ils représentent — le sceptre, la couronne par exemple, — ont été créés pour servir de signe, d'emblème. D'autres objets ont reçu arbitrairement une destination symbolique, mais le symbole leur reste attaché d'une manière constante, si bien qu'ils peuvent, à tout moment, apparaître dans le style avec une valeur métaphorique déterminée : tels sont le laurier, le tigre, l'agneau, le joug, les balances, etc., telles sont encore les expressions à sens figuré défini, comme « un fleuve de sang », un « torrent de larmes », un « cœur de rocher ». Enfin, certains êtres ou objets matériels ne deviennent des signes que dans un cas particulier, parce que l'écrivain a trouvé entre eux et sa pensée du moment un rapport dont on ne s'était pas encore avisé avant lui : cette association constitue, dans toute l'acception du terme, une image neuve. Elles sont très rares dans l'œuvre de Corneille : aussi n'aurons-nous à étudier que les noms des deux premières catégories qui entrent dans la métaphore comme sujets ou objets de l'action.

Ne retenant dans les objets symboliques que les

qualités actives — propriétés ou caractères — Corneille ne considérera dans l'agneau que la douceur, dans le joug que le poids et l'inflexibilité, dans les balances que la justesse. Les fautes que l'emploi exagéré de ce procédé lui a fait commettre, permettent de mesurer au plus juste, la puissance de ce travail d'abstraction. Un vers comme celui-ci suggère une image absurde :

Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné.

III, 434, Cin., 1132.

Corneille, en l'écrivant, n'imaginait nullement Octave trempant son bras dans un fleuve de sang. L'expression « *se baigner dans le sang* » signifiait pour lui, comme pour tous les contemporains, se plaire à le répandre. Il ajoute « *fleuve* » afin d'éveiller l'idée d'un grand carnage, car, nous l'avons dit ailleurs, le ^{xvii}^e siècle attachait au mot, quand on l'employait métaphoriquement, une idée de quantité, d'abondance. N'est-ce pas enfin le soldat, l'impérator vainqueur à Philippes et à Pérouse qui convertit sa victoire en massacre ? Le mot « *bras* » symbolisant l'activité guerrière, viendra nous en faire souvenir. Il y a, en somme, dans ce vers, un groupe de trois signes dont le rapprochement ne provoquait chez Corneille aucune représentation. Malheureusement, il n'en va pas de même chez le lecteur qui se rappelle encore le sens concret des mots, et continue à voir les objets, avec l'action concrète qu'ils accomplissent.

De même s'il a écrit dans Héraclius :

Pour otage en ses mains ce tigre à votre vie.

V, 171, Hér., 378.

c'est par suite d'un double oubli. Il ne se souvient

plus du sens concret de « *mains* » ; « *avoir en ses mains* » est synonyme pour lui de tenir en sa puissance. Ajoutons qu'hypnotisé par une ressemblance d'activité morale entre la cruauté du fauve et celle de Phocas, il perd de vue la nature de l'animal choisi comme symbole. Le souvenir de cette nature s'impose au contraire à l'esprit du lecteur qui sourit de cette distraction ou qui s'en indigne à grand bruit s'il se nomme d'Aubignac ou Voltaire (1). L'inadvertance la plus extraordinaire se trouve dans l'Imitation où il est dit :

Leur constance est telle à conduire leurs yeux
Que quoi qui se présente à leurs regards modestes,
Le gauche est pour la terre et le droit pour les cieux.

VIII, 453, Im. III, 3902.

Corneille ne s'est certainement jamais douté du strabisme divergent qu'il imposait ainsi aux saints !

L'erreur de Corneille fut de croire que les termes métaphoriques pouvaient s'additionner comme les termes d'une équation. Il se passe au contraire dans le style ce qui a lieu dans la combinaison chimique : la qualité des éléments change en même temps que leur quantité augmente et le composé se trouve avoir, après des réactions diverses, une tout autre nature que les composants. Les mots ont une valeur relative et ceux qui sont pris au figuré sont plus que d'autres

(1) On expliquerait de même, semble-t-il, le vers de Molière :

Pourvu que votre cœur veuille donner les mains

et ceux-ci de Racan :

N'ayez point cette peur, beaux astres inhumains ;
Vous tenez pour jamais mon destin en vos mains.

Racan, I, 83.

Ces astres, il est vrai, sont des yeux, mais cela n'arrange rien.

sensibles aux influences de l'entourage : Corneille eut le tort de l'oublier. Il est à remarquer aussi que les qualités associées le plus volontiers par le poète sont bien des qualités profondes de la matière, mais des qualités invisibles, le poids, la résistance, l'impénétrabilité, l'adhérence, etc. Le lecteur ne les apercevant pas sera tenté de les dédaigner pour les apparences sensibles dont son imagination a gardé l'empreinte. De là des malentendus fréquents puisque la même chose est considérée par l'auteur et le lecteur à des points de vue différents.

Cependant, parfois, il arrive que le mouvement, l'activité soit une qualité essentielle de l'objet choisi comme symbole ; dans ce cas l'image jaillit si pleine, si précise, qu'elle devient le vêtement idéal de la pensée. Dans l'Imitation, Corneille définit ainsi le rôle du prêtre :

Oui, tu dois un exemple au reste des mortels
Qui fasse rejaillir du pied de mes autels
Jusqu'au fond de leurs cœurs une clarté solide,

VIII, 616, Im. IV, 771.

La métaphore est aussi riche de sens que poétiquement exprimée.

Si abstraits que soient ces objets réduits à n'être plus que des supports d'activité, ils semblent gêner le poète qui s'en débarrasse le plus qu'il peut. Retranchez-les, en effet : l'essentiel de la métaphore subsiste car le verbe demeure. Il est isolé, il est vrai ; il a perdu tout point d'appui dans le concret, mais il est devenu tout prêt justement à recevoir l'impulsion des êtres spirituels ou des abstractions qui vont venir se présenter à lui comme sujets. La suppression du nom concret dans la métaphore suffit encore à convertir le symbole, sinon toujours en personnification,

du moins en une matérialisation d'êtres abstraits, de facultés ou de vertus morales.

Corneille adopte parfois une forme intermédiaire : il rapproche le mot concret et le mot abstrait dans un zeugma (1).

Tends la main et l'esprit vers un bonheur si proche.

I, 344, Clit., 1213.

Quittez avec le bal vos malheurs pour me suivre.

II, 265, Pl. roy., 810.

Et j'ai vu cet infâme

Aux pieds de son vrai roi vomir le sang et l'âme.

VI, 96, Pert., var., 1770.

Corneille, avec tout le xvii^e siècle, aime ces alliances de mots qui réunissent, dans l'action d'un même verbe, deux termes très différents (2).

Parfois — et cela sent un peu le procédé — le poète oppose vers à vers l'expression abstraite à l'expression concrète :

Cependant que le tien (ton nom) traînera dans l'oubli,
S'il ne tombe assez bas pour traîner dans la fange.

VIII, 507, Im. III, 5108.

Le premier de ces deux vers est complètement abstrait ; le verbe est le seul élément matériel de l'image. C'est ce qui arrive dans les exemples suivants :

(1) M. Vuillard « *De l'analogie dans la langue de Corneille* » a étudié le zeugma chez Corneille ; mais ceux qu'il cite comme « *Prêter l'œil et l'oreille* » — « *Un espoir qui abandonne un cœur et un bras* », p. 104. — ne contiennent pas d'images.

(2) Ces alliances de mots sont au fond très voisines des pointes. Celles-ci prennent le même mot au sens propre et au figuré ; c'est encore ce qui a lieu ici, mais le mot est un verbe alors que dans la pointe il est habituellement substantif ou adjectif.

Rejetant mon bonheur ainsi sur un peut-être

II, 281, Pl. Roy., 1110.

Et plongés qu'ils étaient dans la simplicité

VIII, 382, Im. III, 2538.

Les mores en fuyant ont emporté son crime

III, 179, Cid., 1414.

On dit couramment « *emporter l'adhésion* », « *plongé dans le crime* » ; de telles images sont à peu près mortes. Mais Corneille rompt ces faisceaux et emploie librement, au gré de son génie, les éléments que lui fournit l'expression usuelle (1). En joignant le verbe à un objet extraordinaire, il lui rend toute sa valeur expressive et il crée ainsi, tout près de la locution consacrée, une image neuve et personnelle. M. Vuillard, dans son excellente étude, a cité bon nombre de ces créations : « *couvert de louange* », « *quitter un refus* », « *dresser une supercherie* », « *combler d'épouvante* ». On dit raidir ses muscles, Corneille dira par analogie : raidir sa puissance (2). Cimme on dit « *éteindre une flamme, un incendie* », Corneille écrira : éteindre une vie, un tumulte (3).

Il traite donc les êtres spirituels et les abstractions en êtres matériels, puisqu'il leur fait exécuter ou subir des actions matérielles. Des épithètes heureuses — ce sont très souvent des verbes au participe — viennent se joindre aux termes moraux afin de les

(1) L'imagination créatrice « *sépare les vieilles idées, les vieilles images unies par la tradition, les considère une à une, quitte à les remanier et à ordonner une infinité de couples nouveaux, qu'une nouvelle opération désunira encore* ». R. de Gourmont. Du Style, p. 74.

(2) Vuillard : De l'analogie, p. 54.

(3) Vuillard : De l'analogie, p. 67.

matérialiser davantage, en leur attribuant des qualités sensibles :

..... On n'a qu'une âme appesantie
Et des désirs flottants dans un cœur dispersé.

VIII, 121, Im. I, 1594.

Avec des adjectifs dynamiques comme « *fort* », « *vif* », il arrive à de curieux effets d'antithèse :

Car enfin ce royaume est une forte paix

VIII, 177, Im. I, 15.

Ils acceptent pour l'âme une mort toujours vive

VIII, 326, Im. III, 1392.

Ailleurs c'est le substantif verbal qui joue le rôle du verbe :

L'âpre démangeaison d'entendre des nouvelles.

VIII, 542, Im. III, 5830.

L'adverbe vient aussi prolonger et renforcer le verbe :

Tu ne verras point qu'aucune autre infortune
T'oblige à te mieux vaincre et mourir plus avant

VIII, 508, Im. III, 5123.

Ainsi toutes les parties du discours concourent à l'énergie de la métaphore.

Quand le terme abstrait, au lieu d'être traité en objet matériel doué de poids, de résistance, d'étendue, agit comme un être humain, que le poète lui attribue l'intelligence, le sentiment et la volonté, la personnification apparaît (1). Chez Corneille « *les*

(1) Cf. Sully-Prud'homme. Expressions dans les Beaux-Arts p. 101 et p. 106 et 107, Le poète y donne la formule de l'anthropo-

« *instincts de la nature et les commandements de la conscience, la chair et l'esprit sont de véritables puissances métaphysiques... demeurant aussi distinctes et aussi séparées que du temps où la poésie les personnifiait en divinités rivales* » (1). Nous les avons vu agir et lutter ; nous avons entendu les acteurs les apostropher, les prier comme des personnages réels. Sans doute cela n'est point nouveau, mais ce qui est nouveau c'est l'intensité de vie que le poète communique à ces « *puissances métaphysiques* », et la force des images où elles agissent.

Cette force, elles la tirent, cette fois encore, des verbes. Nous n'insisterons pas sur leur énergie tant de fois soulignée au cours de ces pages. Grâce à eux les abstractions se lèvent et se heurtent : elles déchirent, étreignent, forcent, violentent, rompent, arrachent, dévorent, rongent ; elles crient, elles gémissent, elles meurent. Ce ne sont plus les ombres de la caverne, mais des combattants qui ont choisi le cœur humain comme champ de bataille. Ces verbes-images sont encore employés le plus souvent à des temps simples car les auxiliaires alourdissent et énervent.

L'énergie n'est pas leur seule qualité ; il faut encore, le plus souvent, admirer leur justesse, leur convenance avec l'action morale qu'ils sont chargés de traduire :

L'homme charnel ne désire

Qu'une oisiveté vague où flottent les délices
Une pleine licence où nagent les désirs

VIII, 250, Im. II, 1525.

morphisme dans les arts en même temps que les raisons qui conduisent les artistes à personnifier les objets moraux.

(1) Stapfer. Racine et V. Hugo, p. 27, 28 et 29.

Dans le premier vers il s'agit des rêveries voluptueuses où se complaît l'oisiveté ; délices se dit en effet de ce qui procure du plaisir à l'esprit comme aux sens. Ces rêveries sont inconsistantes et fuyantes ; le verbe « *flotter* » leur convient donc parfaitement, d'autant plus que le rêve va d'un objet à l'autre, au gré des caprices de l'imagination. La licence est une liberté sans restriction : comme le baigneur nage librement dans l'eau qui le porte et l'enveloppe, ainsi les désirs vont de volupté en volupté au milieu de cet immense dérèglement moral.

Deux verbes suffisent à définir l'homme dont l'attention est faible, facile à distraire et qui est, par là même, incapable de vie intérieure :

Tout l'homme aisément glisse et s'échappe au dehors
VIII, 477, Im. III, 4466.

Avec la force et la justesse, une autre qualité de ces images est la rapidité. L'esprit en embrasse d'un seul coup toute la signification, sans être obligé d'aller d'un terme à un autre, en vertu d'une comparaison savamment équilibrée autour d'un « *comme* » ou d'un « *de même* ». Ce sont des métaphores synthétiques et le pont hardiment jeté entre l'abstrait et le concret n'a qu'une seule arche.

Leur rapidité leur permet d'accompagner la vie de l'âme sans être obligé de l'arrêter pour l'étudier curieusement. L'analyse qui dissèque, ne peut le faire, sans avoir au préalable tué. La métaphore cornélienne, au contraire, exprimant l'âme en action, ressemble à ces ruches de verre où l'on voit travailler les abeilles : à travers sa transparence on aperçoit les mouvements des sentiments et les heurts des idées.

Image synthétique, image active, l'image de Cor-

neille est encore, quelque étrange que cela puisse sembler, une métaphore affective.

Cela ne signifie pas que l'émotion y prédomine, mais bien que l'image donne le *sentiment* de l'activité et de l'effort (1). Sans qu'il y ait vision, sans analyse et sans déduction, son énergie ramassée ou brusquement dé tendue ébranle puissamment la sensibilité. Elle fait passer sur nous le souffle d'une vie ardente ; sa puissance nous soulève comme la vague soulève la barque qui nous porte. On n'a pas le temps de réfléchir quand passe une grande et forte image de Corneille ; on s'abandonne à elle et elle nous emporte dans l'élan du style.

Le moment de leur apparition est dès lors facile à déterminer : elles ne précèdent pas la pensée, comme il arrive chez les « *visuels* ».

Elles ne la suivent pas non plus comme c'est la règle chez les esprits abstraits, qui après avoir spontanément exprimé leur pensée en langage psychologique, cherchent les comparaisons qui la rendront intelligible au vulgaire. Elles naissent en même temps qu'elle ; elles en sont comme l'expression nécessaire et l'idée se présente à l'esprit du poète revêtue de l'image comme l'âme apparaît revêtue du corps. Leur union profonde, ce qu'on pourrait appeler leur interpénétrabilité, ne peut s'expliquer que par leur genèse. C'est parce qu'elles ont été fondues ensemble dans le même creuset qu'elles forment cet alliage résistant.

L'importance de la forme poétique dans de telles images est évidemment considérable. Corneille semble avoir senti que le rythme, les sonorités du vers avaient la vertu de surajouter à l'expression exacte quelque chose qui retentit plus loin qu'elle :

(1) Cf. Bally. *Stylistique*, t. I, p. 194 et 195.

Certes, dans la chaleur que le ciel nous inspire,
Nos vers disent souvent plus qu'ils ne pensent dire ;
Et ce feu qui sans nous pousse les plus heureux
Ne nous explique pas tout ce qu'il fait par eux.

Poés. div., X, 96, v. 33.

Les sons toutefois ne sont que rarement pour lui un moyen d'expression. Il a peu cherché à établir un rapport entre les sonorités verbales et les idées, à doubler la puissance des images par la musique des mots. A son insu toutefois, il lui est arrivé de découvrir des allitérations et des assonances expressives et la critique peut relever dans certains de ses vers un emploi heureux de syllabes dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, selon l'idée à exprimer, la passion à traduire, la sensation à rendre.

Les voyelles éclatantes a, ô, è, ôⁿ, èⁿ (1) s'appliquent à la peinture sonore de l'allégresse triomphale :

Sa faveur me couronne entrant dans la carrière

III, 544, Pol., 1228.

L'éclat qu'a répandu le bonheur de ses armes

VI, 267, Tois., 269.

L'orgueil de don Gormas et de don Sanche sonnent aussi fièrement :

Tout l'Etat périra s'il faut que je périsse

III, 126, Cid., 377.

Ma valeur est ma race et mon bras est mon père.

V, 429, Don San., 252.

(1) Nous employons dans cette étude les désignations et la classification de Maurice Grammont : *Le Vers français*, Champion 1913. Le signe *n* indique que la voyelle est nasalisée.

Cinna, reculant d'horreur à la pensée du crime qu'il va commettre, murmure ce vers que, des voyelles sombres, ou voilées par la nasalité, rendent sourd et frissonnant :

Le coup dont on les tue est longtemps à saigner (1)
III, 428, Cin., 1008.

La voyelle sombre *ou* vient en renfort de l'image dans ces vers du Cid :

Et je pourrai souffrir qu'un amour suborneur
Sous un lâche silence étouffe mon honneur. .
III, 152, Cid., 835.

Les consonnes explosives, qui frappent l'air d'un coup sec, donnent au vers l'allure nette et décidée qui convient à la menace, au refus :

J'abattraï d'un seul coup *ta tête* et ton orgueil
V, 199, Hérac., 1002.

Et ma *tête* en tombant ferait choir sa couronne
III, 126, Cid., 382.

Ces dures lois
Qu'elle jette toujours sur la *tête* des rois
V, 592, Nic., 1842.

C'est le sifflement du sarcasme qu'on entend dans ces vers de Rodogune :

.. Qui sur un époux fit son apprentissage
A bien pu sur un fils achever son ouvrage.
IV, 503, Rod., 1751.

(1) L'U de tue est une aigüe mais son allongement par l'E et le voisinage des autres voyelles lui fait prendre la valeur d'une sombre.

C'est la haine qui siffle dans cet autre exemple :

Elle choisit la place.
D'où son œil semble encore à longs traits se souler
Du sang des malheureux.....

V, 98, Théod., 1840.

La liquide *l*, la labiale *m*, le spirante labio-dentale *v*, sont propres surtout à exprimer la longueur, le glissement, la mollesse (1). Est-il nécessaire d'ajouter que Corneille ne les a que fort peu employées dans ses allitérations. Ce sont pourtant les *l* et l'*m* qui donnent à ce beau vers d'Horace sa valeur musicale :

J'ai pleuré quand la gloire entraît dans leur maison
III, 286, Hor., 78.

On peut encore citer dans ce genre :

Sa parole a laissé son cœur entre mes mains
I, 198, Mél., 906.

Mon cœur va tout à vous quand je le laisse aller
VII, 209, Tit., 218.

C'est la vibrante *r* avec ses roulements et ses grondements qui fournit à Corneille la plus grande partie de ses effets d'allitération. Elle gronde dans les images empruntées au tonnerre, aux torrents :

Rome se fera craindre à l'égal du tonnerre
III, 324, Hor., 988.

Je m'y suis fait quatre ans craindre comme un tonnerre
IV, 148, Ment., 162.

(1) Grammont, p. 297, 298, 301.

Le vent fuit d'épouvante et le tonnerre en gronde

I, 336, Clit., 1086.

Tout couvert de lauriers craignez encor le foudre

III, 127, Cid., 390 var.

Adieu mais quand l'orage éclatera sur vous

Ne doutez point du bras dont partiront les coups.

III, 568, Pol., 1761.

Ce torrent grossissait rencontrant cette digue

V, 436, D. San., 414.

La jactance de Matamore et l'orgueil de don Gormas font rouler triomphalement les r :

Le seul bruit de mon nom renverse les murailles

II, 447, Illus., 233.

Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille.

III, 115, Cid., 197.

Avec l'assonance, l'allitération de r nous a valu dans Andromède un vers particulièrement sonore :

Les conques des tritons dans ces rochers résonnent

V, 363, And., 1027.

L'emploi de r ne va parfois sans dureté, mais cette dureté elle-même peut être expressive :

Et de m'avoir frayé ces douloureuses traces

VIII, 354, Im. III, 1955.

Vous offririez en vain votre couronne en proie

VIII, 355, Im. III, 1967.

Trop souvent toutefois la dureté des vers cornéliens n'est nullement justifiée par le sens. Cela semble bien prouver que Corneille n'était que peu sensible

à la qualité des sons. Il n'était pas musicien, nous l'avons dit, et quand il s'amuse à des combinaisons sonores, elles restent, pour l'ordinaire, assez grossières. Témoin ce passage :

J'ai vu la *peste* en raccourci,
Et s'il faut en parler sans feindre,
Lorsque la *peste* est faite ainsi,
Peste ! que la *peste* est à craindre.

X, 160, Poés. div., LIV, 1.

Comme Pascal, dans les Provinciales, accumule des noms barbares de casuistes, Corneille, dans le Menteur, joue avec les syllabes rébarbatives des noms de codes et de juristes :

Je sais le code entier avec les *authentiques*,
Le *Digeste* nouveau, le vieux, l'*Infortiat*,
Ce qu'en a dit *Jason*, *Balde*, *Accurse*, *Alciat*.

IV; 158, Ment., 326.

Il est aussi permis de croire que dans ces expressions : « *Paraphraser un visage* » — « *Paranymphier le jambon* » — « *Un homme à paragraphe* » — les mots ont été choisis, autant à cause de leur sonorité âpre ou emphatique, que de l'idée qu'ils expriment. Ce serait donc surtout les heurts, les frottements des syllabes, leurs rebondissements qui l'intéressent. Nous venons de voir que, d'instinct, il emploie des syllabes éclatantes ou vibrantes. Son génie actif se manifeste une fois de plus dans le choix des sonorités verbales. Malgré tout, la qualité du son reste chez lui « ordinaire » et le rythme de ses vers est plus expressif que les allitérations et les assonances qu'ils peuvent contenir. (1) Tout d'abord, il se sert des

(1) « *Le rythme c'est le mouvement: le lyrisme de Corneille ce sont des pensées en mouvement... et c'est la sensation expressive*

accents de la césure ou de la rime pour frapper en relief le terme figuré. Ce procédé est très fréquent chez lui, aussi n'en citerons-nous que quelques exemples :

La nature est *aveugle* et la vertu *muette*

V, 531, Nic., 412.

Et si malgré la mort de tous côtés *errante*

VI, 136, Œd., 41.

Ma cruauté se *lasse* et ne peut *s'arrêter*

III, 436, Cin., 1163.

Ma court fut ta *prison*, ma faveur tes *liens*

III, 449, Cin., 1447.

L'apparition d'une mesure plus lente dans le tétramètre de Corneille lui sert quelquefois à exprimer la lenteur ou la continuité du mouvement (1). On peut trouver cet effet dans un vers d'Andromède :

Et voyant ses regards |*s'épan*|dre sur les eaux

V, 321, Andr., 132.

C'est également un mouvement prolongé que suggère, avec le choix heureux du verbe, le rythme de ce vers :

En tous lieux après vous |*il traî*|ne la victoire

III, 510, Pol., 510.

La vie décroît avec la mesure dans l'exemple qui suit :

de ce mouvement abstrait que le rythme nous communique. » Lanson. Histoire de la littérature française, p. 437.

(1) Cf. Grammont, p. 16-18.

.....Mon courroux chancelant
Trébuche, perd sa force |*et meurt*| en vous parlant
VI, 405, Sert., 1007.

Des mesures de plus de trois syllabes expriment la rapidité (1) : les quatre syllabes du verbe précipiter enfermées dans une mesure, ont bien cette vertu expressive :

En quel gouffre d'horreurs m'as-tu |*précipité* ?
IV, 500, Rod., 1658.

L'effet est d'autant plus sensible que le vers est plus court :

Et trop courir, |*c'est te précipiter*|
VIII, 321, Im. III, 1286.

L'accélération qu'entraîne une mesure longue exprime encore la rapidité d'une action énergique :

Viens me voir, dans ses bras, |*lui faire vomir*| l'âme.
V, 73, Théod., 1268.

Vous me tuez |Madame, et cachez le couteau
I, 489, Vve, 1750.

La lenteur et la rapidité des éléments rythmiques servent à d'autres usages. La vitesse du débit diminue dans les mesures courtes ; cela permet d'insister sur un mot essentiel (2). Chez Corneille, le mot qui fait image est souvent souligné par cette prononciation plus lente :

Qu'ils suivent au combat |*des ur*|nès au lieu d'aigles
IV, 98, Pomp., 1714.

(1) Cf. Grammont, p. 19.

(2) Grammont, p. 24.

C'est un grand corps |*tout d'yeux*| à qui rien ne se cache
II, 515, Illus., 1505.

Je te ferai |*cracher*| cette langue traîtresse
I, 425, Vve, 515.

Ses deux fils n'ont rempli les trônes des deux Romes
Que d'idoles pompeux, |*que d'om*|bres au lieu d'hommes
VII, 116, Att., 193.

Dans un vers classique, « *quand le premier groupe syntaxique déborde sur le second hémistiché, il y a rejet ou enjambement à l'hémistiché, . . et ce rejet a pour effet de mettre en relief les mots qui le constituent.* » (1). L'image chez Corneille bénéficie parfois de ce relief :

Et pour soldats choisis, envoyer des bourreaux
Qui portent hautement |*mes haches*| pour drapeaux
IV, 86, Pomp., 1443.

C'est un homme qui fait |*litière*| de pistoles
IV, 211, Ment., 1306.

Il suffit, les destins |*bandés*| à me déplaire
I, 168, Mél., 449 var.

La pause qui suit le vers contribue à mettre en relief le rejet en le détachant de ce qui précède :

Qu'est-ce-ci, Fabian ? Quel nouveau coup de foudre
Tom|be sur mon bonheur et le réduit en poudre ?
III, 551, Pol., 1367.

Les images de Corneille sont habituellement trop brèves pour que les strophes puissent avoir sur elles une influence quelconque. Dans l'Imitation, par

(1) Grammont, p. 43.

exemple ,il est fort rare qu'une image développée à travers une strophe de plus de quatre vers, se voit imprimer de par les changements de mètres des mouvements variés. Pour ce qui est des strophes de quatre vers, il est la plupart du temps bien difficile de découvrir une recherche d'effet dans la succession des mètres :

Eternelle et vive splendeur,
Qui surpassez toutes lumières,
Lancez du haut du ciel votre éclat dans mon cœur,
Percez-en jusqu'au fond les ténèbres grossières.

VIII, 438, Im. III, 3633.

L'image, d'ailleurs banale, ne gagne rien à s'allonger dans les alexandrins, non plus qu'à se raccourcir dans les octosyllabes.

Le vers de six syllabes alterné avec l'alexandrin n'est pas d'un effet plus heureux :

Daigne, daigne repaître un cœur qui te mendie
Un morceau de ton pain
De ce pain tout céleste et qui seul remédie
Aux rigueurs de sa faim (1)

VIII, 674, Im. IV, 1963.

Il est très rare chez lui, d'ailleurs, que l'image essentielle soit contenue dans le petit vers des strophes. Le changement de mètre peut produire cependant une surprise qui frappe l'attention et met en relief l'idée exprimée : Corneille ne semble pas s'en douter

(1) Ce rythme n'a rien d'entraînant. Il donne plutôt l'impression que quelque chose manque au second et au quatrième vers, M. Souriau, *Evol.*, 184.

et les bonnes images de l'Imitation sont presque toutes renfermées dans les alexandrins (1).

Le poète qui a réhabilité la rime facile (2) est assez à l'aise à la fin du vers, pour n'être pas obligé de cheville avec une image banale. Nous ne parlons pas évidemment des feux et des flammes : Corneille convient tout le premier qu'il en fit, à ses débuts, un emploi exagéré :

Et Dieu sait alors si les feux
Les flammes, les soupirs, les vœux,
Et tout ce menu badinage,
Servait de rime et de remplage.

X, 27, 57.

Par contre, la rime ne semble pas lui avoir inspiré des associations bien nouvelles : « Front » chez lui, rime avec « affront », « foudre » avec « poudre » ; « alarmes » avec « armes », plus volontiers qu'avec larmes — et cela entraîne parfois une image heureuse (3). Mais cette image ne lui est point imposée ; il l'acceptait, peut-on dire, d'avance, en choisissant la première de ces rimes jumelles. Pour Corneille, la rime est une esclave et si elle n'obéit pas toujours avec toute la docilité désirable, on ne peut dire qu'elle commande l'idée. Il sait toujours ce qu'il veut dire et n'attend point qu'elle le lui apprenne. D'ailleurs, quand elle se faisait attendre au bout d'un vers, il la réclamait, dit-on, à la faconde de Thomas, préférant sacrifier le mot de la fin plutôt que le vers tout entier. Ce n'est point là le fait d'un poète soumis aux caprices de « la quinteuse ».

(1) Cf. Souriau. *Evolution*, p. 188.

(2) Cf. Souriau. *Evol.*, p. 133.

(3) Cf. Tit. 504, Cid. 228, Pomp. 1407, CEd. 193. — Pol, 1367.

Les images de Corneille se ramassent habituellement en de brèves formules : elles se détendraient en s'allongeant. Sauf dans les allégories précieuses et dans les argumentations allégoriques, la métaphore suivie est rare chez Corneille. Son image vise à donner, comme dans un éclair, le sentiment de la vie intérieure ; elle s'éteint dès que ce but est atteint.

Ces images courtes se succèdent souvent à de courts intervalles, si courts qu'on s'étonne de ne pas les voir mieux s'accorder. D'Aubignac, Voltaire et d'autres ont relevé, soit dans le mouvement du dialogue, soit dans les développements, des métaphores juxtaposées, sinon contradictoires, du moins tellement différentes qu'il semble impossible de les réunir par un lien logique. C'est encore, selon nous, le désir d'arriver à une expression rapide et concise qui explique chez Corneille l'incohérence de ces successions. Il voudrait, on le sent, faire entendre à la fois l'idée fondamentale et ses harmoniques, projeter d'un seul coup au dehors la Minerve qui se dresse tout armée dans son cerveau. Il accumule alors les signes les plus différents : chacun d'eux est juste en soi ; tous caractérisent par quelque endroit l'idée principale, l'enrichissent d'une circonstance, lui ajoutent une qualité. Mais le poète ne s'attarde pas à les relier. Il les presse, au contraire, il les agglomère sans tenir compte de leur nature, préoccupé seulement de leur faire exprimer le plus possible d'idées sous le plus petit volume. Il se passe dans ces groupes de métaphores, ce que nous avons signalé à propos des éléments qui entrent dans la composition d'une image : Corneille additionne les signes sans se préoccuper de leurs réactions réciproques. Il ne s'inquiète pas plus d'obtenir en les groupant un sens pré-

cis, qu'un mathématicien ne se soucie de fermer des mots avec les lettres de ses formules. Quand il écrit dans Œdipe :

Impitoyable soif de gloire,
Dont l'aveugle et noble transport
Me fait précipiter ma mort
Pour faire vivre ma mémoire.

VI, 168, Œd., 779.

D'Aubignac s'indigne : *quelle convenance entre l'aveuglement et la soif ? comment concevoir son transport, sa pitié ?* » Nous convenons sans peine que les vers sont gauches, durs, mais obscurs, non pas. L'idée exprimée par ces métaphores incohérentes est parfaitement claire. Par une sorte de syllepse, les termes figurés qui se « *gourment* » entre eux, s'accordent avec l'idée qu'ils traduisent (1). Mais il faut

(1) Corneille a écrit dans l'Imitation ces vers que M. M. Souriau donne comme exemple de succession incohérente (Evolution, p. 190) :

Bien loin d'être emporté par le courant rapide
Des flots impétueux de ses bouillants désirs,
Il les dompte, il les rompt, il les tourne, il les guide,
Et donne ainsi pour bride
La raison au plaisir.

VIII, 42, Im., 214.

Rien n'est plus différent en effet que ces deux objets : les flots et la bride. Toutefois, il s'agit de rendre cette idée : les passions les plus fortes peuvent être domptées. Or, il y a un rapport de force impétueuse et aveugle entre un courant rapide et un cheval fougueux. Les deux objets peuvent figurer la passion *sous le même rapport*. D'ailleurs, si l'on veut bien y regarder de plus près, la série de verbes du troisième vers ne sert-elle pas de transition entre les deux symboles ? On dompte à la fois les flots et l'animal. On tourne un cheval, mais on tourne aussi un courant. On rompt le courant mais « on dit aussi au manège rompre un cheval au trot, au galop, à la course, pour dire l'exercer peu à peu à trotter,

avouer que cet écrivain dont on a tant vanté la logique en manque trop souvent dans ses métaphores. Cela tient à la nature de ces images qui, nous le répétons, relèvent plus du sentiment que de la raison. Elles avancent par bonds, ne touchent le concret que pour y prendre un nouvel élan et ce serait perdre temps que de chercher leur trace continue. « *Corneille, en effet, ne dirige pas son talent, il le suit ; il marche pour ainsi dire dedans au moment de l'effusion comme un homme ivre, l'éclair au front, parfois le trouble au regard.* » (1).

La nature de ces images les expose plus que d'autres au danger qui guette toujours la métaphore : la rupture d'équilibre entre l'abstrait et le concret. Nous l'avons déjà signalée dans OEdipe (2) ; il ne nous reste qu'à en préciser les causes.

Les images cornéliennes ne décrivent point les êtres vivants, elles ne cherchent qu'à nous faire communier à la vie. Nous savons qu'elles y arrivent en éliminant d'abord des objets toutes leurs qualités de forme et de couleur : en accentuant ensuite leur caractère actif, enfermé pour l'ordinaire dans un verbe. Ce verbe suffit à donner à la métaphore un solide point d'appui matériel. De telles figures sont déjà voisines des purs concepts et si le verbe vient à faiblir, à se décolorer, elles perdent tout

à galoper, à courir. » (Fur.). Enfin, si l'on peut encore guider un cours d'eau en le canalisant, l'expression convient surtout à la bête de somme ; elle annonce le mot « bride. » Toutes ces métaphores s'appliquant aux « désirs » peuvent en même temps se dire des flots et de la bride. On dompte, on rompt, on tourne, on guide les flots ; on dompte, on rompt, on tourne, on guide avec la bride ; on dompte, on rompt, on tourne, on guide des inclinations, des désirs.

(1) Sainte-Beuve. Port Royal, I, p. 150.

(2) Cf., p. 198 et sq.

contact avec le concret. La figure devient alors plus sèche que la notation psychologique, si dénuée d'agrément qu'elle puisse être. L'expression, en effet, garde la forme de la métaphore, sans en avoir la valeur expressive : les idées morales y sont toujours sujets et objets, mais le verbe qui exprime leur action est vague et détendu, quand il n'est pas lui-même le signe d'une idée ou d'un sentiment.

Il laissait doucement corrompre sa fierté
A l'espoir renaissant de ma perplexité.

VI, 186, Œd., 1207.

« *La belle chose, s'écrie d'Aubignac, que l'espoir d'une perplexité qui corrompt la fierté d'une douleur !* » (1). Ces rapports entre abstractions deviennent en effet très vite obscurs. Il semble parfois que l'on déchiffre un algèbre où les signes qui séparent les termes et indiquent leurs relations sont effacés. Les vers que Boileau citait comme exemple de galimatias double sont incompréhensibles parce que les mots exprimant des idées morales tombent dans le style, les uns sur les autres, sans être soutenus par des verbes forts :

Faut-il mourir. Madame ? Et si proche du terme,
Votre illustre inconstance est-elle encore si ferme,
Que les restes d'un feu que j'avais cru si fort
Puissent dans quatre jours se promettre ma mort.

VII, 207, Tit. et B., 159.

On n'a plus, en lisant ce passage, le sentiment d'aucune image. Et pourtant, il y a encore là une personnification puisque des qualités morales (fer-

(1) Corneille, VI, p. 513.

meté), des actes psychologiques (se promettre) sont attribués à d'autres qualités morales (l'inconstance), à des sentiments (l'amour). Le procédé est bien le même, mais son emploi exagéré ne fait en somme qu'élever l'abstraction au carré (1).

C'est dans ce glissement vers l'abstrait qu'il faut chercher l'évolution des images cornéliennes. Le poète en avait tellement évidé la matière que cette fragile enveloppe pouvait facilement se briser. La tendance à remplacer dans les personnifications le verbe-image par le verbe moral apparaît dès la Veuve, mais elle ne se manifeste avec netteté que dans Théodore. Les métaphores abstraites — si ce nom peut les désigner sans contre-sens — sont particulièrement nombreuses dans Héraclius, Pertharite, OEdipe, Agésilas, Pulchérie et Suréna. Le style y est desséché et durci et les belles images qui s'y rencontrent encore, ne servent plus que d'inflexible contrôle au fléchissement de l'expression.

Mais nous aurions mauvaise grâce à insister sur les défaillances de cette inspiration et sur les excès d'une puissante faculté d'abstraction qui nous a donné tant d'images originales. S'il nous fallait choisir parmi elles la meilleure, pour la présenter comme le type achevé de la métaphore cornélienne, nous serions fort embarrassés. Peut-être pourrait-on proposer

(1) D'Olivet dans ses *Remarques* met en garde son lecteur contre de telles tournures : « Je ne fais remarquer que comme des hardiesses, « *détromper une erreur* », « *convaincre des amours* », « *détourner un dessein* ». Oui, les poètes ont le droit de personnifier tout ce qu'ils veulent. Mais encore faut-il qu'on sache à quel style appartiennent ces manières de parler si l'on veut discerner en quoi l'exemple de nos bons auteurs peut faire loi ou n'être pas suivi aveuglément.

celle-ci que M. Dorchain proclame « *une des plus prodigieuses qui se puissent rencontrer dans toute notre poésie* » (1). Il s'agit des saints :

Ils n'avaient pour eux que mépris ;
Mais ils étaient d'un autre prix
Aux yeux de ce grand Roi qui fait les diadèmes ;
Et cet heureux abaissement,
Sur ces mêmes degrés d'un saint mépris d'eux-mêmes,
Elevait pour leur gloire un trône au firmament.

VIII, 104, Im. I, 1285.

Ne retrouve-t-on pas réunis dans les trois derniers vers tous les caractères que l'analyse nous a fait découvrir dans les images cornéliennes ? Les termes abstraits sujets et objets d'un verbe où s'unissent le mouvement et l'effort : les substantifs symboliques prolongeant puis terminant l'action de ce verbe : une forme poétique sonore et pleine avec ces alexandrins qui sont vraiment ici « *les cordes vibrantes et graves de sa lyre* » (2). L'image enfin traduit magnifiquement une grande idée. Le sublime de la pensée s'y joint au sublime de l'image, s'il est vrai, comme le dit La Bruyère que le sublime soit l'expression la plus digne de la vérité.

(1) Dorchain. Corneille, p. 340.

(2) M. Souriau. Evolution, 180.

CHAPITRE IX

ROLE DES IMAGES

DANS L'ŒUVRE DE CORNEILLE

En étudiant la nature de l'image cornélienne nous avons défini son rôle général : elle sert à rendre sensible la vie intérieure (1). Mais ce rôle se joue dans la pratique de manières fort diverses ; de plus, l'image de Corneille se plie à des fins secondaires dont on a tour à tour exagéré ou diminué l'importance. Il importe donc de préciser les services que Corneille a demandés aux images, ceux également qu'elle lui ont rendu sans qu'il les eut sollicités. Dans une étude de ce genre il importe d'être fort circonspect et de réduire au minimum la critique d'intention. Le nombre et la répartition des images, les écrits théoriques, les corrections, l'expérience en un mot, peut seule fournir des indications valables, encore qu'elles soient susceptibles d'interprétations différentes.

Le rôle des images dans une œuvre est d'abord fonction de leur nombre et de leur distribution. Si l'on essayait de rendre sensible par un graphique la répartition des métaphores et des images descrip-

(1) Cf. E. Baes. *Le Symbole et l'allégorie*, p. 17.

tives dans l'œuvre dramatique de Corneille, on obtiendrait une ligne brisée, avec des angles aigus, séparés par de profondes cassures. Les images sont en effet très inégalement distribuées. Partie avec Mélite et Clitandre d'un point assez élevé, notre ligne descendrait jusqu'à l'illusion comique. Le Cid, Cinna, Le Menteur, dominant d'assez haut Horace et Polyeucte moins riches en images, en marqueraient les principaux sommets. Elle fléchirait brusquement avec Théodore et Héraclius, effleurerait presque avec Agésilas le zéro de la graduation et ne se relèverait quelque peu avec Attila que pour retomber avec Pulchérie et Suréna. Nous nous bornerons à ces généralités. Nous sommes convaincus qu'une répartition plus précise serait artificielle. Quant à essayer de les compter et d'en faire le total, ce serait à notre sens, puéril. La quantité est trop inséparable de la qualité, quand il s'agit des faits de style, pour qu'on puisse l'isoler et la présenter à part. Une seule image vivante et colorée, en vaut dix où le sens figuré apparaît à peine. Ce serait donc fausser les idées que de citer des chiffres. Hermann Arendt, dans la courte étude qu'il a consacrée aux métaphores de Corneille, a cru devoir faire le compte de ses fiches. « *Dans les*
« *trente-quatre œuvres dramatiques, nous dit-il, les*
« *métaphores sont au nombre d'environ 9.600. Dans*
« *les dix comédies, on en trouve un peu moins d'un*
« *tiers et dans les vingt-quatre tragédies un peu plus*
« *des deux tiers* » (1). Il ajoute : « *Ces métaphores*
« *se divisent en 1167 catégories. 366 ne sont énoncées*
« *qu'une seule fois, ce qui fait qu'il reste encore envi-*
« *ron 9.200 métaphores à répartir en 800 catégories*

(1) Arendt. Die metaphor..., p .9.

« *répétées plusieurs fois.* » De tels calculs ne peuvent apporter aucun renseignement sur l'imagination d'un écrivain. De ces 9.600 métaphores, combien appartiennent au poète ? combien ont été simplement transportées de la langue métaphorique du xvii^e siècle, sans que Corneille les ait remaniées ? A quoi bon aussi parler de 9.200 métaphores, si elles se réduisent à 800 qui se répètent en moyenne onze fois ? Les images chez Corneille sont-elles nombreuses ? sont-elles rares ? C'est la seule question intéressante. On y a répondu de manières fort diverses.

Ceux qui, comme Godefroy et Vuillard, ont étudié dans le détail la langue et le style du poète, le rangent délibérément parmi les auteurs à images. « *Son style est bien plus imagé, bien plus haut en couleur que celui de Racine* » dit le premier (1). Pour Vuillard, les œuvres de Corneille renferment de nombreux idiotismes cornéliens (2) ; or, beaucoup de ces idiotismes sont des métaphores, puisqu'ils dérivent pour la plupart d'une même loi de formation, l'analogie, qui est la condition, sinon la cause, de la métaphore.

Pour les critiques littéraires, Corneille, au contraire, est « *pauvre, éteint, empêtré de termes qui ne font pas images* » (3). Chez lui « *peu d'images, peu de comparaisons, jamais de figures prolongées* » (4). L'an-

(1) Godefroy. *Lexique*, p. CX.

(2) Vuillard. De l'analogie dans la langue de Corneille. *Revue de Philologie française et de Littérature*, t. XXX, p. 100.

(3) Desjardins. *Théâtre choisi de Corneille*, p. XLVI.

(4) Faguet. *XVII^e siècle*, p. 177. La dernière indication : « *jamais de figures prolongées* » est, on le sait, absolument fausse et cela enlève quelque peu d'autorité à l'ensemble du jugement. Cf. encore Nisard. *Histoire de la littérature française*, t. II, p. 166.

tagonisme entre les deux conceptions n'est pas irréductible : grammairiens et critiques en effet ne désignent pas par le mot image le même fait de style. Qu'elles soient visions directes des choses ou métaphores, les images ont dans toute œuvre littéraire une double fonction. Elles sont d'abord un procédé d'expression : « *Elles donnent du corps aux choses les plus spirituelles et les font presque toucher du doigt par les images qu'elles en tracent* » (1). L'écrivain ne les recherche pas pour elles-mêmes, mais seulement pour leur valeur expressive. Aussi sont-elles habituellement sobres et rapides.

Mais les images peuvent aussi avoir le caractère d'ornements ajoutés à l'expression directe de la pensée. C'est alors une intention esthétique qui détermine leur création. Parfois même — et ce n'est pas rare chez les écrivains « *chasseurs d'images* » (2) — la pensée n'est plus qu'un prétexte à métaphores et à comparaisons. Les critiques littéraires ont cherché dans Corneille ces images colorées, ces métaphores accusées, patiemment découpées par des artistes ou des écrivains laborieux. Plus ou moins consciemment, ils ont, après Voltaire, quêté dans toute son œuvre l'image pittoresque. Pour juger Corneille ils l'ont rapproché de V. Hugo, chez qui le sens de la forme va jusqu'à l'hallucination (3). C'était se condamner à ne point voir les métaphores originales qui abondent chez lui, mais qui, loin de s'étaler, se renferment dans une brève alliance de mots, se ramassent à l'occasion dans un verbe où les retrouveront sans peine tous

(1) Du Marsais. *Les tropes*, p. 30.

(2) L'expression est de Goethe.

(3) Cf. Desjardins. *Théâtre choisi*, p. XLVI.

ceux qui parcourent lentement son œuvre, en scrutant à chaque pas les détails de son style.

Quant aux images ornements, il n'y a qu'une chose qui doive étonner, c'est qu'on les rencontre encore aussi fréquemment dans son œuvre dramatique.

« *Tout le monde demeure d'accord, écrit Racan, que le poète ne parle jamais aux pièces de théâtre, et, en effet les vers n'y sont introduits que pour soulager la mémoire des acteurs ; et si l'autre poésie est le langage des dieux, celle-ci n'est que le langage des hommes et l'image de leur conversation* » (1).

La conséquence obligée de cette théorie c'est que : « *les fables, les prosopopées, et toutes ces belles figures que je pratique sans en savoir le nom, doivent être bannies du théâtre* » (2). Cet ostracisme,

dira-t-on, ne concerne que la comédie. Pourtant la tragédie semble bien être visée dans cette phrase :

« *Cette poésie est aussi bien dénuée de politesse que d'ornement, et elle ne doit être considérée que comme ces grands tableaux qui ne sont faits que pour être vus de loin, au haut des églises, où il suffit qu'il paraisse quelques couleurs vives pour tenter la vue* » (3). Racan ne fait qu'exposer là une

opinion généralement admise. C'était d'ailleurs celle de Corneille, du moins au début de sa carrière :

« *C'est une belle chose que de faire les vers puissants et majestueux : cette pompe ravit d'ordinaire les esprits, et pour le moins, les éblouit ; mais il faut que les sujets en fassent naître les occasions, autrement c'est en faire parade mal à propos et pour gagner le nom de poète perdre celui de judicieux*

(1) Racan. Lettre à Ménage, I 354 et 355.

(2) Racan. Lettre à Ménage, p. 355.

(3) Racan, I, 356.

« *La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance* » (1). (I, p. 376. Veuve. Avis au lecteur).

Dans le discours du poème dramatique cette théorie est étendue au genre tout entier. La rhétorique, dit Corneille, est nécessaire au poète dramatique comme à l'orateur, « *mais il y a cette différence, pour ce regard, entre le poète dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art et le rendre remarquable avec pleine liberté, et que l'autre doit le cacher avec soin, parce que ce n'est jamais lui qui parle, et que ceux qu'il fait parler ne sont pas des orateurs.* » (I, 40). Comme ils ne sont pas davantage des poètes « *la versification pourra être aisée et élevée au dessus de la prose, mais non pas jusqu'à l'enflure du poème épique.* » (I, 40). C'est, au nom de la nature, le renoncement à toutes les pompes du style. Le dramaturge rejette l'image oratoire et l'image épique, et le poète semble prêt à tous les sacrifices pour atteindre au réalisme de l'expression. Avant Boileau, avant Flaubert, Corneille a proclamé la nécessité d'une œuvre objective et impersonnelle. A-t-il réussi à s'éliminer de son œuvre, à s'effacer derrière ses personnages ? Il ne le semble pas, tout au moins en ce qui concerne les métaphores ornementales et les « *descriptions pompeuses* » qui sont justement de véritables incursions de l'auteur sur la scène. Dès le Cid, il s'excuse d'être intervenu pour ajouter à la nature : « *Si nous ne nous permettions quel-*

(1) Ces lignes ont fait croire à quelques-uns que la préciosité de ses premières comédies n'était que le fait des originaux précieux qu'il mettait en scène. Nous avons montré tout ce qu'une pareille théorie avait d'exagéré.

« que chose de plus ingénieux que le cours ordinaire
« de la passion, nos poèmes ramperaient souvent et
« les grandes douleurs ne mettraient dans la bouche
« de nos acteurs que des exclamations et des hélas. »

III, 95.

D'ailleurs le public réclamait, alors comme aujourd'hui, des morceaux de bravoure. Ce sont les beaux endroits qui méritent des Ha ! Corneille va donc ren-
nir à la « *narration pathétique* ». « *Les ornements*
« *dont j'ai tâché de l'enrichir (la narration du pre-*
« *mier acte de Cinna) ne la font point condamner de*
« *trop d'artifice, et la diversité de ses figures ne fait*
« *point regretter le temps que j'y perds* ». Avec ces
narrations, l'image descriptive et la métaphore-or-
nement rentrent par la petite porte. Corneille ne se
fait pourtant aucune illusion sur la valeur dramatique
de ce hors-d'œuvre (1). « *Emilie fait assez connaître*
« *aux spectateurs, dans les deux premières scènes,*
« *que Cinna conspirait contre Auguste en sa faveur ;*
« *et quand son amant lui dirait tout simplement que*
« *les conjurés sont prêts au lendemain, il avancerait*
« *autant pour l'action, que par les cent vers qu'il em-*
« *ploie à lui rendre compte et de ce qu'il leur a dit et*
« *de la manière dont ils l'ont reçu.* »

I, p. 105.

Mais « *c'est un ornement qui chatouille l'esprit des*
spectateurs » et la première de toutes les règles est
de plaire. La faveur du public est allée également
aux narrations pittoresques de Pompée : « *Les nar-*
« *rations d'Achorée ont toujours passé pour fort*
« *belles, en quoi je ne veux pas aller contre le juge-*
« *ment du public.* » IV, p. 24. Il semble se soumet-

(1) Cf. M. Souriau, *Evolution*, p. 14.

tre bien facilement ; au fond il est très heureux qu'on lui force la main (1). La preuve, c'est qu'en d'autres circonstances, il se montre beaucoup moins docile : il ne cède que lorsqu'il le veut bien et il s'est en particulier montré intraitable quand il s'est agi des stances. Il les défend contre « *quantité de gens d'esprit et savants au théâtre qui témoignent aversion contre elles.* » (V. 308). On lui reproche de « *mendier l'acclamation populaire* » en faveur des traits spirituels qu'elles contiennent. Ces ornements, lui dit-on, ne sont que « *lard* ». On connaît le mépris de Corneille pour le « *plâtre* ». Pourtant il ne s'indigne pas : il accepte avec bonhomie le mot appliqué à son œuvre : « *Je demeure d'accord que c'est quelque espèce de lard ; mais puisqu'il embellit notre ouvrage, et nous aide à mieux atteindre le but de notre art qui est de plaire, pourquoi devons-nous renoncer à cet avantage ?* » (2) V, 308. Et il clôt le

(1) A-t-il absolument tort ? La narration est-elle toujours anti-dramatique ? Nous ne le pensons pas. A ne prendre les exemples que dans son œuvre, elle semble parfois s'imposer, en particulier quand à la fin de la pièce elle met sous les yeux le suicide, l'assassinat, le combat qui ne peuvent se passer sur la scène. Quand on vient annoncer à Héraclius, à Martian et à Pulchérie :

Il n'est plus de tyran et vous êtes les maîtres

V, 236, Hér. 1828.

ils insistent pour avoir des détails et la narration d'Amyntas n'est pas trop longue. Les victimes d'Attila écoutent avec avidité le récit de la mort du tyran. La narration qui termine Théodore est amenée par ce vers très naturel dans la bouche de Valens :

Mais apprends-moi sa mort du moins si tu l'as vue

V, 96, Théod., 1795.

Etant donné les exigences de la bienséance théâtrale, de telles narrations étaient obligées dans la tragédie.

(2) M. Taschereau s'est donc absolument mépris sur la pensée de Corneille quand il écrit : « *Le bon sens*... ne pouvait laisser échap-

débat par cette déclaration : « *Cette objection n'est
« donc pas assez d'importance pour nous interdire
« l'usage d'une chose qui tout à la fois nous donne
« de la gloire et de la satisfaction à nos specta-
« teurs.* » v. 309. La gloire ici c'est la gloire poétique, obtenue au détriment de l'action ; c'est le style considéré comme fin et non plus seulement comme moyen ; c'est le dramaturge qui s'efface devant le poète ; c'est en un mot la négation de toutes les règles sévères de renoncement et d'effacement que nous avons vu Corneille promulguer au début de sa carrière.

Les images de ces stances n'offrent, d'ailleurs, qu'un médiocre intérêt (1). Les lieux communs précieux s'étalent dans les strophes des premières comédies. Le personnage qui les récite semble parfois même avoir conscience de leur recherche :

.... Qu'au milieu de mon tourment
Je deviens subtil à ma peine

I, 422, Vve, 438.

Les monologues du Cid (III, 186), d'Horace (III, 357), de Polyeucte (III, 539) — ce dernier surtout, — contiennent quelques belles images que nous avons citées en leur lieu. Mais Corneille sait contenir dans une juste mesure le lyrisme tragique, et ces images ne se laissent point entraîner au delà

per à ses yeux le ridicule d'un usage alors consacré celui de faire réciter aux acteurs... de longs monologues en stances.. Il ne les accordait qu'aux sollicitations des comédiens (Cf. examen de Clitandre). Ainsi, c'est au caprice d'un acteur que nous devons les stances de Rodrigue. »

Hist. de la vie... p. 23.

(1) Corneille retranche précisément de leur domaine toutes les passions violentes et ne leur laisse que les sentiments idylliques. M. Souriau. *Evolution*, 182.

des limites étroites qu'il leur assigne. Elles ne sont ni particulièrement originales, ni particulièrement fortes : l'humble Godeau avait écrit avant Corneille :

Et comme elle a l'éclat du verre.
Elle en a la fragilité.

Dans les stances d'Héraclius nous ne trouvons à glaner que cette image, d'ailleurs fort banale et platement exprimée :

Retiens, grande ombre de Maurice,
Mon âme au bord du précipice
Que cette obscurité lui fait \ .

V, 223, Hér., 1543.

Les stances que récite Andromède quand elle est attachée au rocher, manquent absolument de pathétique (V. 353 et 4). Rien n'est moins lyrique que les strophes confuses et contournées de Dircé dans OEdipe (VI, 168). Médée, dans la Toison, s'amuse à heurter de puériles antithèses :

Donne encor quelques lois à qui te fait la loi :
Tyrannise un tyran qui triomphe de toi,
Et par un faux trophée usurpe sa victoire...
Sauve tout le dehors d'un honteux esclavage
Qui t'enlève tout le dedans.

VI, 319 et 320, Tois., 1511.

Très souvent ces stances semblent plus froides que le dialogue. Corneille nous en donne la raison. « *Je ne pourrais approuver, dit-il, qu'un acteur touché fortement de ce qui vient de lui arriver dans la tragédie, se donna la patience de faire des stances.* »

V. 311.

Elles sont là pour permettre à l'acteur de prendre

haleine et de « *penser à ce qu'il doit dire ou résoudre.* » Le monologue devient « *délibération active, d'expansion sentimentale qu'il était auparavant* » (1). Or, chez Corneille l'examen des motifs s'exprime souvent en images très heureuses, mais ces images ont toujours une précision quasi-mathématique qui les rend fort peu lyriques. Dans ces strophes, le personnage cornélien fait le point, à moins qu'il ne calcule, avec des images tirées de l'achat ou de la vente, les profits et pertes qu'il doit attendre. Rien n'est plus loin de cet enthousiasme, de cette « *courte folie* » qui, selon les anciens, est caractéristique de la poésie lyrique (2). Ce n'est pas dans les stances qu'il faut chercher les images-ornements, les comparaisons brillantes, « *la force des vers* » comme il dit. Pompée ne contient pas de monologue lyrique ; or c'est dans cette pièce que Corneille voulut faire « *un essai de ce que pourrait la majesté du raisonnement et la force des vers, dénués de l'agrément du sujet.* » (IV, p. 130). Pompée, avec ses discours et ses narrations splendides, marque comme la victoire du poète sur le dramaturge. La magnificence des images oratoires et épiques s'y étale, soutenue à la fois par l'imitation de Lucain et par le désir de prouver aux détracteurs de Polyeucte que le poète « *saurait bien retrouver la pompe, quand le sujet le pourrait souffrir.* » (IV, 130).

Mais immédiatement après, soucieux de se renouveler, Corneille tente l'expérience inverse : « *Que*

(1) Lanson. Esquisse, p. 59.

(2) Th. de Banville voit dans l'alliance du lyrisme et du tragique l'essence même de la tragédie. Corneille, puis Racine dans *Athalie* et *Esther*, l'auraient seuls réalisée. Mais le lyrisme de Corneille est, la plupart du temps, seulement formel. Cf. Banville : *Petit traité de poésie française*, p. X.

« *pourrait l'agrément du sujet dénué de la force des vers ?* » (IV, 130). Cela pouvait donner des comédies excellentes par le fond comme par la forme. Les images savoureuses et pittoresques de Cliton, les récits de Dorante animés d'un prodigieux mouvement valent selon nous, dans leur genre, les métaphores pompeuses et les descriptions ornées de la tragédie précédente. La force des vers n'est point le fait de la comédie.

Le poète d'ailleurs n'osa pas tout de suite tenter l'expérience dans la tragédie. Il se vante dans l'Examen de Rodogune d'avoir réussi à équilibrer « *la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement et la chaleur des passions* » (IV, 421). Mais, après avoir dans Théodore « *consumé toute son industrie* » à faire accepter « *une fâcheuse idée* », il donne tous ses soins à l'imbroglio d'Héraclius qui marque, selon lui, « *un grand effort d'invention* ». Dès lors Corneille, curieux d'explorer les frontières de son art, va de plus en plus négliger les ornements pour combiner de savantes intrigues. « *Ne cherchez pas dans cette tragédie, — écrit-il dans la préface de Sertorius, — les agréments qui sont en possession de faire réussir au théâtre les poèmes de cette nature, vous n'y trouverez ni emportements de passions, ni descriptions pompeuses, ni narrations pathétiques.* » Il veut remplacer toutes ces « *grâces* » par « *l'intérêt des sujets* ». La mécanique théâtrale jouera donc à nu désormais, afin qu'on puisse mieux admirer son agencement.

En conséquence, les images pittoresques disparaissent avec les « *descriptions pompeuses* » et les « *narrations pathétiques* » ; les métaphores vives et

puissantes habituelles aux « *emportements de la passion* » s'éteignent avec la passion elle-même, qui, dans les dernières pièces, a perdu sa violence et son éclat (1).

On ferait encore volontiers le sacrifice des images-ornements, mais il faut renoncer en même temps aux images d'expression qui s'altèrent et se font rares. L'image cornélienne, en effet, ne peut exprimer que des sentiments simples, des idées élémentaires, assimilables à l'activité des causes matérielles. Elle ne peut donc plus jouer quand les caractères se font plus tortueux ou simplement plus dissimulés : quand les idées sont devenues sinon plus nuancées, du moins plus subtiles. Tout ce que Corneille gagne en complexité, il le perd en force, et la force, chez lui, que ce soit celle de l'idée ou du sentiment est la condition nécessaire des images. Elles ne s'élaborent pas avec lenteur dans son esprit, mais elles en jaillissent spontanément quand l'élan de la passion les pousse ou que la détente d'un argument les projette. C'est pour cela encore que de « *magnifiques éclairs traversent encore les plus délaissés de ses drames* » (2). Il suffit que dans une scène des dernières pièces la passion s'échauffe, que les idées s'élancent à l'assaut d'un esprit dans une dialectique ardente, pour que l'image apparaisse avec la même frappe vigoureuse, dans *Suréna* comme dans *Cinna*. La qualité de la forme est intimement liée à celle du fond ; aussi la fréquence et la valeur des images constitue un dynamo-mètre exact pour mesurer la puissance de l'inspiration.

(1) Cf. Lanson. *Esquisse*, p. 98. — Jeanne le Guiner. *Les femmes dans les tragédies de Corneille*, p. 89.

(2) J. Lemaître. *Histoire de la langue et de la littérature française*. — Petit de Julleville, t. IV, p. 336.

Dans ce théâtre la « *gloire* » — l'orgueil, pour l'appeler par son nom — inspire les images les plus nombreuses. Depuis Matamore jusqu'à Titus, en passant par don Gormas, Rodrigue, César, don Sanche, Sertorius, Attila, les héros cornéliens demandent aux images de célébrer leur force, leurs exploits, leur puissance. Il n'est pas jusqu'à Dorante qui ne devienne lyrique pour vanter la fertilité de son esprit (1).

Les héroïnes se servent des mêmes images fières. Les reines de Don Sanche, Cléopâtre, Sophonisbe, Domitie, Aristie, Viriate, Pulchérie, sans parler de Chimène et de Médée, allient l'orgueil et l'ambition dans des métaphores énergiques (2). Chez beaucoup domine le culte agressif, impérieux et fanatique du moi (3), et ce culte a des hymnes imagées.

La haine qui éclate en transports ardents chez Camille, Cléopâtre, Marcelle ; celle qui se répand en menaces froides et décidées, comme chez Phocas, Cornélie, Attila, a souvent recours à l'image pour donner plus de violence à ses imprécations (4). Le désespoir passager qui étreint l'âme du Cid, de don Diègue, de don Sanche ; les regrets de Syphax, la mélancolie de Martian, le pessimisme amer de Suréna éclatent en images puissantes, qui ne ressemblent en rien aux images nonchalantes et vaporeuses de la mélancolie romantique. Ces états passifs ne sont chez

(1) II, 447, Illus., 231 et sq. — VII, 216, Tit., 397 et sq. — III, 115, Cid., 196 et sq. — IV, 81, Pomp., 1313. — IV, 429, D. San., 247 et sq. — VI, 402, Sert., 929 et sq. — VII, 140, Att., 1005. — IV, 158 et sq., Ment.

(2) IV, 420, D. San., 39 et 120. — VI, 388, Sert., 607 etc.

(3) J. Le Guiner. Les femmes dans les tragédies de Corneille, p. 38.

(4) III, 339, Hor., 1301. — IV, 492, Rod., 1507. — V, 97, Théod., 1817. — V, 199, Hérac., 1001. — VII, 171, Att., 1538 et sq.

les personnages cornéliens que la détente d'une activité toute prête à s'exercer de nouveau. Ils n'abolissent pas la volonté ; ils la font seulement changer d'objet ou d'instrument. Don Diègue ne pleure pas longtemps son antique prouesse : il ne peut plus être le « *bras* », il va devenir la « *tête* ».

L'amour est une « *passion trop chargée de faiblesse* » pour déclancher l'image qui, nous l'avons dit, accompagne seulement les mouvements puissants de la sensibilité. Chez Corneille il revêt souvent une forme voilée et discrète qui s'accommoderait mal de l'image telle qu'il la pratique. Le chant mélodieux de Mélite et de Tircis (I, 238), les vers si gracieux de Caliste à Rosidor (I, 293), les stances de Clarice dans son jardin (I, 454) les discours d'Isabelle dans l'illusion (II, 514), tous ces passages des premières pièces où la passion s'exprime tantôt avec une tendresse nuancée de délicate préciosité, tantôt avec une sincérité encore gauche mais émouvante, tous ces vers peu connus et qui pourtant mériteraient de l'être, ne sont que rarement traversés par une image rapide. Dans le Cid, que la passion remplit et dans Polyeucte, qui n'est qu'un long poème d'amour, Corneille n'a pas voulu donner à la tendresse le renfort de l'image. Il la réserve en règle générale pour le sentiment ou l'idée qui doivent prédominer car elle est justement un moyen de les faire prédominer : or l'amour, à son avis, ne doit pas être « *la dominante* » dans une tragédie.

En disant que l'orgueil, l'ambition et les autres sentiments violents inspirent de nombreuses images, nous ne prétendons point qu'on les trouvera seuls dans ces images. Les métaphores cornéliennes offrent très rarement le sentiment pur, séparé des

idées et des faits qui l'accompagnent. On a dit de ses femmes que ce sont des sentimentales-raisonneuses et on sait avec quelle facilité la passion, chez elles comme chez tous les personnages cornéliens, se transforme en idées. Dans leurs discours, le sentiment est la racine, le raisonnement, le tronc et la ramure ; l'image est la fleur et elle ne s'épanouit que lorsque une sève généreuse circule dans l'arbre entier. Plus les personnages sont émus, plus ils raisonnent, et plus ils raisonnent par images. Par leur rôle, comme par leur nature active, les images de Corneille sont donc des images oratoires. Elles promettent, défient, adjurent, flattent ou menacent. Elles servent à « *exagérer* » certains arguments, à en « *exténuer* » d'autres. A l'occasion elles deviennent précises comme une démonstration mathématique, mais c'est encore la passion qui aligne les chiffres. Cinna, avec une terrible poésie fait passer devant les yeux des conjurés une série d'images sanglantes et devant Auguste il énonce son argument comme un problème :

Considérez le prix que vous avez coûté.

III, 411, Cin., 607.

mais là encore on le sent qui poursuit avec âpreté l'adhésion. Sa dialectique, comme celle de tous les héros cornéliens quand ils sont vraiment inspirés, possède à la fois lumière et chaleur. Les images deviennent pour eux l'instrument d'une persuasion fervente. Ajoutons qu'elles tirent leur vertu convaincante de leur force même, car la force rendue sensible exerce sur les âmes un extraordinaire pouvoir d'attraction.

Corneille s'est mépris à deux reprises sur le rôle que pouvait jouer l'image dans une œuvre dramati-

que. Dans la Suite du Menteur il s'est servi d'une métaphore pour retarder le dénouement. Philiste laisse pendant une longue scène les personnages prendre le change sur ses vrais desseins. Il répète à Dorante, comme un refrain, ce vers :

Rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir.

IV, 385, 386 et 387, S. du M., 1844, 1860, 1892.

Dorante, persuadé qu'il s'agit de réintégrer la prison de Lyon, se lamente ; Mélisse lui fait écho ; Cléandre s'avoue coupable pour sauver son ami et Philiste enfin s'explique :

On nomme une prison le lien de l'hyménée ;
L'amour même a des fers dont l'âme est enchaînée ;
Vous les rompiez pour moi, je n'y puis consentir :
Rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir.

IV, 387, II., 1889.

Les meilleures plaisanteries sont les plus courtes et celle-ci se prolonge pendant cinquante-trois vers ! Les spectateurs sont aussi heureux que les personnages quand cette équivoque prend fin. Corneille, il est vrai, en avait pris l'idée à son modèle espagnol mais Lope était plus discret (1).

Dans le cinquième acte de Rodogune, une description pittoresque amène un coup de théâtre. Une res-

(1) « *Furieux je suis parti de Tolède en faisant serment de le ramener en prison. Et puisque, comme chacun sait, le mariage est une prison perpétuelle, je le laisse prisonnier entre vos mains.* » Lope de Vega : *Aimer sans savoir* qui, p. 96.

Corneille se rapproche davantage de Chrétien de Troyes qui dans le « Chevalier au lion » prolonge aussi complaisamment la même équivoque. Cf. *Chrestomathie du Moyen-Age*, p. 118 et 119.

semblance d'attitudes permet à Timagène de retarder l'annonce d'un assassinat :

TIMAGÈNE

Le prince votre frère...

ANTIOCHUS

Quoi ! Se voudrait-il rendre à mon bonheur contraire :

TIMAGÈNE

L'ayant cherché longtemps afin de divertir
L'ennui que de sa perte il pouvait ressentir,
Je l'ai trouvé, Seigneur, au bout de cette allée,
Où la clarté du ciel semble toujours voilée.
Sur un lit de gazon — de faiblesse étendu,
Il semblait déplorer ce qu'il avait perdu :
Son âme à ce penser paraissait attachée,
Sa tête, sur un bras, languissamment penchée,
Immobile et rêveur en malheureux amant.

ANTIOCHUS

Enfin, que faisait-il ? Achevez promptement.

TIMAGÈNE

D'une profonde plaie en l'estomac ouverte,
Son sang à gros bouillons sur cette couche verte

CLÉOPATRE

Il est mort ?

TIMAGÈNE

Oui Madame.

IV, 497, Rod., 1607.

Ainsi les détails sont choisis de façon à convenir à l'attitude du rêve et à la posture d'un homme assassiné. Les auditeurs sont quelque temps dupes de cette

ressemblance comme Timagène l'a été (1). Tout le passage est parfaitement anti-scénique (2). « *Timagène s'amuse à représenter un prince assassiné et baigné dans son sang, comme un berger de l'As-trée, rêvant à sa maîtresse sur une couche verte* » (3) et cela dans « *un moment pressant et horrible* ». Antiochus interrompt bien le couplet mais il le fait trop tard.

L'action dramatique impose donc à l'image, qu'elle soit vision ou métaphore, des lois sévères. L'image est un ornement et un instrument d'expression mais elle ne peut sans inconvénients jouer dans le drame un rôle plus important. Corneille lui-même, dont le métier est pourtant très sûr, a échoué quand il s'est avisé de la faire intervenir dans l'action.

Toutefois ces tentatives permettent de poser une question. N'est-ce point la forme dramatique qui empêche l'image de prendre dans le style de Corneille une place, sinon prépondérante, du moins plus importante que celle où elle se tient ? Le poète qui tente parfois d'élargir ses domaines lui aurait-il ouvert largement ses strophes ? Il écrivait à Voyer d'Argenson : « *Vous allez tomber dans de vastes campagnes où la poésie étant en pleine liberté, trouve lieu de se parer de tous ses ornements et de nous étaler toutes ses grâces* » (4).

On pourrait, dans cette phrase, deviner le regret d'un poète empêché par le drame de donner toute sa

(1) Le procédé peut donner lieu à des effets saisissants. A. Rimbaud l'a repris dans une de ses pièces les plus célèbres : *Le Dormeur du Val*.

(2) M. Souriau. *Convention*, p. 14 et 15.

(3) Voltaire. *Remarques sur Rodogune*, p. 4195.

(4) Corneille. *X*, 446.

mesure ; on pourrait ensuite épiloguer à l'infini sur les images qu'il aurait pu créer mais les Poésies diverses de Corneille coupent les ailes à toutes ces fantaisies (1). Corneille a joui de cette « *pleine liberté* » et il s'est bien gardé de battre ces « *vostes campagnes* ». Il se montre au contraire plus timide que lorsqu'il est retranché dans son « *fort* » de l'art dramatique. Il y a dans les poésies diverses quelques vers pittoresques — et ils ne sont pas toujours traduits de Santeul et du P. de la Rue, — mais on peut cependant affirmer que les images descriptives y sont trop rares pour altérer le caractère du style cornélien. On ne relève dans les poèmes sur les victoires du roi que des « *ornements* » épiques analogues à ceux qui parent les « *descriptions pompeuses* » et les « *narrations pathétiques* » des tragédies. La verve burlesque de la « *mascarade des enfants gâtés* » se retrouvera assagie, moins triviale, dans les métaphores de Cliton.

Lorsque Corneille parle d'amour pour son compte, il emprunte le langage galant de ses comédies et ses revendications, ses plaintes, les apologies qu'il fait de son génie transposent les plus fières images de ses tragédies.

Même en prose, il trouve l'image drue, familière parfois, mais toujours juste et forte dès que la chose lui tient à cœur. Écoutons-le morigéner Scudéry qui a « *épluché* » les vers du Cid (X, 402). « *Quand vous avez traité la pauvre Chimène d'impudique, de*

(1) Il est aussi vain de se demander ce qui serait arrivé « si, par exemple, le Clitandre du jeune Pierre Corneille — ce confus et désordonné mélodrame — avait été conçu et achevé par Corneille au temps de la maturité totale de son génie ». Catulle Mendès : L'Art au Théâtre, III, 69.

« prostituée, de parricide, de monstre, ne vous êtes-
« vous pas souvenu que la reine, les princesses et les
« plus vertueuses dames de la Cour et de Paris l'ont
« reçue et caressée en fille d'honneur » (X, 401). —
« Je suis assez glorieux pour vous dire de porte à
« porte que je ne vous crains ni ne vous aime »
(X, 405). Ses métaphores restent au contraire absolu-
ment froides et conventionnelles quand il s'acquitte
sans goût d'un devoir imposé. On lit dans son dis-
cours de réception à l'Académie « *Je ne me dois regar-*
« *der que comme un de ces indignes mignons de la*
« *fortune, que son caprice n'élève au plus haut de sa*
« *roue sans aucun mérite, que pour mettre plus en*
« *vue les taches de la fange dont elle les a tirés.* »
(X, 409). Cette humilité n'est point sincère et la méta-
phore qui la traduit, pour être hyperbolique, n'en est
pas moins banale.

L'étude des variantes vient confirmer ce que nous
savons déjà du rôle de l'image.

Certaines corrections ont été provoquées par une
critique ou par une préoccupation étrangère à l'art.
C'est ainsi que Corneille a consenti à la bienséance
d'assez nombreux sacrifices. Le souci de purger la
scène de toute la licence qu'elle souffrait avant lui, l'a
conduit à donner l'exemple, en effaçant de son œuvre
quelques images grivoises ou libres. On ne retrouve
plus, par exemple, dans les dernières éditions, cette
menace d'une nourrice à deux jeunes mariés :

Allez, je vais vous faire à ce soir telle niche,
Qu'au lieu de labourer, vous lairrez tout en friche.

I, 250, Mél., 1819 var.

ni cette plaisanterie trop gaillarde :

La beauté, les attraits, le port, la bonne mine,
Echauffent bien les draps, mais non pas la cuisine.

I, 149, Mél., 117 var.

Il a supprimé aussi une allusion trop directe à la virginité de Théodore :

Non, non, le téméraire, au hasard de sa vie,
A mis en sûreté la fleur qu'il a cueillie.

V, 77, Théod., 1343 var.

Avec le mot « *baiser* » il a effacé quelques images heureusement sans intérêt (1). On ne peut regretter le jeu de mots de Tircis quand il surprend Philandre et Cloris :

Voilà traiter l'amour justement bouche à bouche

I, 159, Mél., var.

Malgré leur recherche on passerait plus volontiers condamnation sur ceux-ci :

Ce baiser cependant punira ma rigueur
Et me fermant la bouche il t'ouvrira mon cœur.

II, 103, Gal., 1614 var.

Les observations de Scudéry ont amené Corneille à des corrections trop connues pour que nous les rappellions. La plus regrettable nous a valu la suppression de cette image :

Nous laissent pour adieux des cris épouvantables

III, 174, Cid., 1314 var.

« *Les vaincus ne disent point adieu aux vainqueurs* » affirma Scudéry, fort de son expérience

(1) Cf., p. 329 et 330.

militaire ; et Corneille corrigea trop docilement en substituant le vers plat :

Poussent jusqu'aux cieux des cris épouvantables

Les corrections qui nous intéressent surtout sont celles que Corneille a faites librement, afin d'arriver à une forme plus satisfaisante. Elles ne sont pas toutes heureuses. Des images excellentes disparaissent ou s'affaiblissent, d'autres médiocres apparaissent à leur place (1).

Quand ils sont éblouis de ce traître métal,
Ils ne distinguent plus le bien d'avec le mal

I, 176, Mél., 586 var.

La métaphore originale disparaît et l'idée se résume dans ce vers banal :

Ces âmes du commun n'ont pour but que l'argent

I, 176.

La clarté ne gagne pas toujours à la suppression de l'image :

Cependant que leurré d'une fausse apparence,
Je repaissais de vent ma frivole espérance.

I, 197, Mél., 891.

a été remplacé, dans les éditions postérieures à 1657, par ces vers plus abstraits et plus obscurs :

Cependant j'en croyais cette fausse apparence
Dont elle repaissait ma frivole espérance.

I, 197.

De ci de là une maxime vient remplacer une image :

(1) Cf. Taschereau, Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille, p. 118.

Une pareille amour meurt dans la jouissance

II, 514.

devient :

L'amour dont la vertu n'est point le fondement
Se détruit de soi-même et passe en un moment

II, 514, *Illus.*, 1479.

La pensée a perdu à s'étendre. Parfois aussi un verbe faible, à sens moral, est préféré au verbe concret et énergique que le poète avait du premier coup découvert :

Pompe où m'ensevelit sa première victoire

(Première rédaction).

Pompe que me prescrit sa première victoire

III, 166, *Cid.*, 1137 (Rédaction définitive).

Le cœur à ses douleurs me saigne de pitié

(Première rédaction).

Mon cœur à ses douleurs s'attendrit de pitié

I, 467, *Vve*, 1306 (Rédaction définitive).

Jeter un roi du trône et donner ses états

(Première rédaction).

Mettre un roi hors du trône et donner ses états

III, 425, *Cin.*, 940 (Rédaction définitive).

On s'exposerait à l'arbitraire en prétendant retrouver, pour chacune de ces variantes, l'intention qui a dicté la correction. On peut toutefois les expliquer d'une manière générale par le souci de proportionner le langage au caractère des personnages (1) ; par la

(1) Ce serait le cas du premier exemple que nous avons pris dans *Mélite*. Le « *traître métal* » aurait paru trop ambitieux à Corneille,

crainte de forcer l'idée en la joignant à une image trop énergique (1), par le désir enfin de ne point hasarder une expression grammaticalement répréhensible (2). Ajoutons à tout cela la défiance de soi, les scrupules exagérés d'un écrivain très sensible à la critique et désireux de la prévenir, et nous connaissons la plupart des motifs qui ont amené Corneille à ces corrections fâcheuses. On a dit encore qu'il était essentiellement un écrivain de jet, qu'il ne savait guère chercher ni travailler ses retouches et que lorsqu'il voulait modifier de sang-froid ce qu'il avait écrit de verve, son instinct poétique l'abandonnait (3). L'explication est trop simple : elle ne tient pas compte en effet d'une foule de corrections heureuses. Les images, en particulier, ont plus gagné que perdu à ces remaniements, et Corneille a souvent trouvé, en relisant ses premières œuvres, la métaphore brillante et forte qui ne s'était point offerte à la première rédaction. Sans doute, il lui est arrivé maintes fois de découvrir du premier coup l'expression définitive, mais devait-il pour cela s'interdire tout travail de mise au point quand la première image laissait encore à désirer. La première effusion de la poésie est parfois quelque peu trouble. Il appartient au poète de la clarifier. Les corrections sont alors provoquées par le souci de rendre cohérentes les diverses parties de l'image.

(1) Le cœur saigne-t-il de pitié aux chagrins d'amour d'un ami ? Corneille ne l'a pas cru à la réflexion.

(2) Corneille n'a pas osé sans doute maintenir « *jeter de* » pour « *jeter hors de* ».

(3) Godefroy. *Lexique*, p. XX.

Taschereau. *Histoire de la vie et des ouvrages de P. Corneille*, p. 118.

N'agrissez point ma plaie, elle est assez ouverte.

IV, 379, S. du Ment., 1681, var.

devient :

Ne croissez point ma plaie

S. du Ment., 1681.

On lisait dans la première édition de *Polyeucte* :

Le bras qui la versait (la grâce) s'arrête et se courrouce;
Notre cœur s'endurcit et sa pointe s'émousse,
Et cette sainte ardeur qui nous emporte au bien
Tombe sur un rocher, et n'opère plus rien.

III, 488, Pol., 33, var.

L'emploi de « sa » au deuxième vers pouvait créer une équivoque ; de plus le passage contenait deux images très différenets, puisque la grâce y était comparée à la fois à une eau fécondante versée par Dieu et à un trait dont la pointe s'émousse sur un rocher. Dans les éditions postérieures à 1656, Corneille a sacrifié la seconde image :

Le bras qui la versaît en devient plus avare.
Et cette sainte ardeur qui doit porter au bien
Tombe plus rarement, ou n'opère plus rien.

Des corrections de ce genre sont malheureusement trop rares dans l'œuvre de notre poète. Il ne pense qu'incidemment à la cohérence. Ce qu'il cherche à donner à ses images, lorsque devenu complètement maître de sa langue et de son style, il les retouche, c'est encore de la force. Ses corrections portent d'abord sur les verbes : il les cherche énergiques et pittoresques, c'est-à-dire, pour lui, évocateurs de mouvements :

Et cédon's au torrent qui traîne toutes choses

IV, 34, Pomp., 190 (Première rédaction),

Et cédon's au torrent qui roule toutes choses
(Rédaction définitive).

..... Le nouvel éclat de votre dignité
Lui doit bien mettre au cœur une autre vanité.
III, 114, Cid., 172 (Première rédaction).

Lui doit enfler le cœur d'une autre vanité.
(Rédaction définitive).

Et laissant perdre ainsi la belle occasion
I, 166, Mél., 399 (Première rédaction).

.. Lais'sant ainsi couler la belle occasion
(Rédaction définitive).

.. Lorsque sous les eaux sa lumière (du soleil) est perdue
VIII, 110, Im. I, 1401.

.. Lorsque sous les eaux sa lumière est fondue
(Rédaction définitive).

Un changement de préposition suffit parfois à donner à l'image un relief inattendu. La substitution de « *sous* » à « *dans* » impose à l'esprit, dans les vers suivants, l'idée d'un poids accablant :

Et je pourrai souffrir qu'un amour suborneur
Sous un lâche silence étouffe mon honneur.
III, 152, Cid. 836.

Corneille sait aussi développer, à l'aide de verbes expressifs, une image comprimée dans un seul mot :

Je crois que nos discours à son abord fatal
Ne se jetteront plus sur le rhume et le bal.
I, 176, Suiv., 950 (Première rédaction).

Quoique dorénavant Amarante survienne,
Je crois que nos discours iront d'un pas égal,
Sans donner sur le rhume ou gauchir sur le bal.
(Rédaction définitive).

Souvent aussi l'image, à peine ébauchée dans la première leçon, se dégage et s'accuse dans l'édition définitive. Corneille avait écrit d'abord :

Et l'amour rarement passe dans un tombeau
Qui ne laisse aucun charme à l'objet le plus beau.

V, 28, Théod., 261 var.

Ainsi présentée, l'image est faible et confuse : l'expression négative « *qui ne laisse aucun charme* » est détendue ; le verbe « *passe* » est quelconque. Au contraire l'image corrigée est assez forte pour qu'on se demande si le poète en l'écrivant ne pensait point aux vampires :

L'amour va rarement, jusque dans un tombeau,
S'unir au reste affreux de l'objet le plus beau.

On lisait dans la première édition de Cinna :

Où chacun trahissait, aux yeux de l'univers,
Soi-même et son pays pour assurer ses fers

III, 393, Cin., 183, var.

L'image transformée a pris, dans l'édition définitive, une puissance et un éclat que la première rédaction n'annonçait pas :

Où pour mieux assurer la honte de leurs fers
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers.

Dans ces vers de Nicomède

Et bientôt sur ma tombe
Vous verrez une illustre et royale hécatombe.

V, 586, Nic., 1704 var.

le mot figuré « *hécatombe* » restait étouffé sous des épithètes vagues. Corneille les rejette par la suite, et l'image en même temps se complète en se précisant :

Et bientôt sur ma tombe
Tout le sang de vos rois servira d'hécatombe.

Il arrive aussi que l'image apparaisse, créée de toutes pièces par la correction :

Elle mérite perdre et sceptre et diadème
V, 585, Nic., 1663 (Première rédaction).

Il lui faudrait du front tirer le diadème
(Rédaction définitive).

Ce grand mage dont l'art commande à la nature
II, 435, Ill., 1 (Première rédaction).

Ce mage qui d'un mot renverse la nature

Rien ne montre mieux le penchant de Corneille pour l'image que les corrections successives qu'il leur fait subir. Il lui arrive de l'abandonner, de l'affaiblir pour un temps mais en définitive il revient à la forme métaphorique.

L'édition de l'Imitation parue en 1652 porte :

Pour vaincre de la chair la brutale insolence
VIII, 155, Im. I, 157.

L'épithète est concrète : pour Corneille, elle signifie « *qui tient de la brute* » mais elle ne le satisfait pas, et en 1654, il lui substitue « *coupable* », épithète toute morale. Il s'en tiendrait là s'il n'était pas ami de l'image. Mais il cherche encore et dans une seconde correction il trouve enfin le mot qui unira l'abstrait et le concret, qui personnifiera les sens en leur donnant la volonté nécessaire à la révolte, et il écrit :

Pour vaincre de ses sens la mutine insolence

De telles corrections sont le fait d'un poète qui a mesuré le pouvoir évocateur des images si sobres soient-elles. Elles prouveraient, si nous ne le savions

déjà, que le symbole et la personnification ont été pour Corneille des instruments essentiels de l'expression. Des instruments, et non des ornements car l'intention esthétique n'a que rarement déterminé leur création. Même lorsqu'elles servent à donner à la pensée un tour élégant, une forme artistique, elles relèvent de la rhétorique et la rhétorique, par le but qu'elle se propose, est un art pratique et utilitaire. Le plus souvent Corneille ne cherche pas à illustrer sa pensée d'images : les siennes ne sont pas plastiques et se prêteraient mal à ce rôle. S'il était permis de transposer un terme du vocabulaire philosophique, en le détournant quelque peu de son acception, nous dirions que Corneille cherche, en les joignant aux images à faire de ses idées des idées-forces. Il s'en sert en même temps pour exprimer la violence des émotions. Par leur rôle comme par leur nature, les images de Corneille sont des images dramatiques. Si le poète les a chargées de force, s'il leur a imprimé le mouvement qui les soulève, c'est afin qu'elles nous emportent plus vite et plus haut, qu'elles nous permettent de suivre l'élan frémissant de la passion et l'ascension de la pensée.

VU ET LU :

Caen, 10 août 1926.

Le Doyen de la Faculté des Lettres

de l'Université de Caen,

A. BARBEAU.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER,

Le Recteur,

L. MAIGRON.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

DES AUTEURS CITÉS DANS CETTE ÉTUDE

- ALARCON. — *La Vérité Suspecte*. Traduction Montgivray. Hatier 1922.
- ARENDT Hermann. — *Die Metapher in den dramatischen Werken Corneille's*. Marburg-Schirling 1889 (55 pages.)
- AUGÉ M. — D'une « canzone » du Corfino à la Psyché de Corneille. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1908, p. 507 et sq.
- BAES Edgar. — *Le Symbole et l'Allégorie*. Mémoires couronnés par l'Académie de Belgique, 1898-1900.
- BALLY Ch. — *Traité de Stylistique Française*. Paris-Klincksieck.
- BALZAC L.-G. (de). — *Socrate Chrétien* et autres œuvres du même auteur. Paris. Augustin Courbé, 1661.
- BANVILLE Th. (de). — *Petit traité de poésie française*. Fasquelle, 1903.
- BABY René. — *L'Esprit de Cour ou les conversations galantes*. Paris. Ch. de Sercy, 1662.
- BERTAUT. — *Œuvres choisies de Desportes, Bertaut et Régnier*, par M. Pélissier. Firmin Didot, 1823.
- BOILLOT Félix. — La Fontaine coloriste. *Revue hist. litt. de la France*. Année 1921 p. 346 et sq.
- BOUHOURS D. — *Entretiens d'Artiste et d'Eugène*. Paris. Cramoisy, 1671 (1^{re} édition).
- *Doutes sur la langue française*. Paris, 1691.
- BRÉBEUF. — *La Pharsale de Lucain*. Paris. A. de Somerville, 1659.

- BRUNETIÈRE. — *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*. Hachette.
- BRUNOT F. — *Histoire de la Langue Française*. Tome III. *La formation de la langue classique*. Colin. *La Pensée et la langue*.
- CORNEILLE Pierre. — *Les grands Ecrivains de la France*. Œuvres complètes. Marty-Laveaux. Hachette. 1862.
- CYRANO de BERGERAC. — *Œuvres*. Paris. Ch. de Sercy, 1676, 2 volumes.
- DESJARDINS Paul. — *Théâtre choisi de Pierre Corneille*. Paris. Colin, 1914.
- DESPORTES Philippe. — *Œuvres de.....*. Edit. par A. Michiels. Paris. Delahays, 1858.
- DORBEC Prosper. — La Sensibilité plastique et picturale dans la littérature du XVII^e siècle. *Revue d'histoire littéraire de la France* 1919, p. 374 et sq.
- DORCHAIN A. — *Pierre Corneille*. Paris Garnier 1918.
- DROZ. — Corneille et l'Astrée. *Rev. hist. litt. de la Fr.* 1921, p. 161 et sq. p. 361 et sq.
- DU MARSAIS et BATTEUX. — *Des tropes et de la construction oratoire*. Tulle. Chirac 1793.
- ECORCHEVILLE. — *Corneille et la Musique*. Paris. Fortin 1909.
- EURIPIDE (Théâtre d'). — Traduction Humbert. 2 v. Paris. Garnier.
- FAGUET. — *Le XVII^e siècle*. Sté frse d'imprimerie. 1903.
- FIDAO-JUSTINIANI. — *L'Esprit Classique et la Préciosité au XVII^e siècle*. Picard 1914.
- FOURNIER Edouard. — *Le Théâtre Français au XVI^e et au XVII^e siècle*. 2 v. Paris. Laplace.
- FURETIÈRE Ant. — *Dictionnaire Universel*. Nouvelle Edition corrigée et augmentée. La Haye et Rotterdam. 1691.
- GAUTIER Th. — *Histoire du romantisme*. Pages choisies. Ed. Sirven. Paris, Colin.
- GODEFROY Fréd. — *Lexique comparé de la langue de Corneille et de la langue du XVII^e siècle en général*. Paris. Didier 1862.

- GOURNAY (Mlle de). — *Les avis ou présens de la Demoiselle de Gournay*. 3^e édit. Paris. Jean de Bray 1641.
- GOURMONT Rémy de. — *Esthétique de la langue Française*. Paris. Mercure, 1899.
Du Style ou de l'Ecriture. Paris. Mercure.
- GRAMMONT Maurice. — *Le Vers Français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, 2^e édit. Champion 1913.
- HARDY Alex. — (*Le Théâtre d'*) Paris Le Soudier, 1883-1884. 5 vol.
- HUET. — *Origines de Caen*. 1706.
- HUGUET. — *Le Sens de la Forme dans les métaphores de Victor-Hugo*. Paris. Hachette.
- JACQUINET P. G. — *Corneille*. Théâtre choisi. Paris. Belin.
- LAFAYE B. — *Dictionnaire des Synonymes de la langue française*. 5^e édit. Paris. Hachette 1884.
- LANCASTER H. C. — *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*. Paris. Champion, 1920.
- LANGLAIS Jacques. — *A de Vigny critique de Corneille*. Clermont-Ferrand 1905.
- LANSON G. — *Corneille*. Hachette.
— *Esquisse d'une histoire de la tragédie Française*. New-York Columbia University Press. 1920.
— *Histoire de la littérature française*. Hachette 1902.
— *L'Art de la Prose*. Librairie des Annales.
- LE GUINER Jeanne. — *Les femmes dans les tragédies de Corneille*. Quimper. Menez, 1920.
- LEMAITRE Jules. — *Pierre Corneille*. Histoire de la Langue et de la Littérature française. Petit de Julleville. T. IV.
- LESSING. — *Laocon ou des limites de la Peinture et de la Poésie*. Traduct. A. Courtin. 4^e édit. Hachette, 1887.
- LEVALLOIS. — *Corneille inconnu*. Paris. Didier, 1876.
- LOPE DE VEGA. — *Aimer sans savoir qui*. Traduct. Montgivray. Hatier.
- LUCAIN. — *M. Annæi Lucani Pharsalia*. Lemaire 1832.

- MABILLEAU. — *Victor Hugo*. Hachette, 1893.
- MALHERBE. — *Œuvres Complètes*. (Les grands Ecrivains de la France). Edit. L. Lalanne.
- *Œuvres Poétiques de Malherbe*. Hachette, 1863.
(Edition conforme pour le texte à l'édition des œuvres complètes) (1).
- MARTINENCHE E. — *La Comedia Espagnole en France de Hardy à Racine*. Hachette 1900.
- MEIER D. — *Vergleich und Metapher in den Lustspielen Molière's*. Marburg, 1885.
- MÉNAGE. — *Observations de M^r sur la langue Française*. Paris. C. Barbin, 1675.
- MENDES Catulle. — *L'Art au Théâtre*. Paris. Charpentier. 1900.
- OLIVET d^r. — *Remarques sur la langue française*. Paris, Barbou. 1771.
- PARIS G. — *La Chrestomathie du Moyen-Age*. Hachette, 1904.
- PHILARÈTE Chasles. — *Etudes sur l'Espagne*. Paris. Armyot, 1847.
- PICHON R. — *Histoire de la littérature latine*. Hachette 1898.
- RACAN. — *Œuvres complètes*. Ed. Tenant-de-Latour. 2 vol. Paris, Jannet, 1857.
- RÉGNIER. — *Œuvres complètes de M^r*, contenant ses satyres et autres pièces de poésies. Amsterdam. Estienne Roger, MDCCX.
- RETZ. — *Œuvres du Cardinal de Retz*. (Feillet, Gourdault, Chantelauze).
(Collection des grands écrivains de la France).
- REYNIER G. — *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*. Paris. Colin, 1908.
- RIBOT. — *L'Imagination Créatrice*. Paris, Alcan.
- RICHELET Pierre. — *Dictionnaire de la langue française antique et moderne*. Paris. Jacques Estienne, 1728. 3 vol.

(1) Nous indiquons par l'abréviation Œuv. Poét. les citations extraites de cette édition.

- RIGAL. — *Le théâtre français avant la période classique*. Hachette, 1901.
- ROY Em. — *La vie et les œuvres de Charles Sorel*. Paris. Hachette, 1891.
- SAINT-AMANT. — *Œuvres complètes*, revues et annotées par Ch. L. Livet. Paris. Jannet.
- SAINTE-BEUVE. — Port-Royal.
- SARASIN. — *Poésies de François*. Ed. O. Uzanne. Librairie des bibliophiles, MDCCCLXXVII.
- SÉNÈQUE. — *L. Annaei Senecae. Opera tragica*. Lemaire, 1832.
- SCHÜRMEYER. — *Frantz, Vergleich und Metapher in dem Dramen Racine's*. Marburg, 1886.
- SOMAIZE. — *Le dictionnaire des précieuses*. Nouvelle Edition. Ch. L. Livet. Paris Jannet, 1866.
- SOURIAU Maurice. — *L'évolution du vers français au XVII^e siècle*. Paris. Hachette, 1893.
- *De la Convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*. Paris. Hachette, 1885.
- SOURIAU Paul. — *Esthétique de la lumière*. (Paris. Hachette, 1913.
- *Esthétique du Mouvement*. Alcan. 1889.
- STAPFER P. — *Racine et Victor Hugo*. Paris. Colin. 1888.
- SULLY-PRUDHOMME. — *L'Expression dans les Beaux-Arts*. Paris. Lemerre. 1883.
- TAINÉ. — *Derniers essais de Critique et d'Histoire*. Paris. Hachette. 1894.
- TASCHEREAU M.-J. — *Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille*. Paris. Jannet. 2^e édition. augmentée. MDCCCLV.
- THÉÂTRE FRANÇAIS. — *Ou Recueil des meilleures pièces de Théâtre*. Paris P. Gandouin. MDCCXXXVII. Tomes II et III.
- THÉOPHILE. — *Œuvres du sieur*. Rouen. Antoine Ferand. MDCXLIV.
- URFÉ Honoré d'. — *L'Astrée*, à Paris chez Augustin Courbé. MDCXXXVII.
- VAUGELAS. — *Remarques sur la langue française*. Ed. A. Chassang. Paris. Cerf.

- VIOLLET LE DUC. — *Ancien Théâtre français* publié par..
Paris. 1864. Jannet. 10 volumes.
- VOITURE Vincent. — (*Œuvres de*) Paris. Augustin Courbé
MDCL.
- VOLTAIRE. — *Œuvres complètes*. Paris Leroi 1835. (*Les
commentaires sur Corneille* se trouvent page :
4077 à 4282. *Œuvres historiques*, tome II).
- VUILLARD L. — De l'Analogie dans la Langue de Cor-
neille. *Revue de Philologie française et de
littérature*. 1917-19, Tome XXX. p. 97 et sq.
- WEY. — *Remarques sur la langue française au XIX^e siè-
cle*. 2 vol. Firmin Didot 1845.
-

INDEX ALPHABÉTIQUE DES IMAGES

Abaissier (s'), 233, 234.
A bas, 237.
Abattre, 237, 271, 272.
Abîme, 238, 239.
Abîmer, 239, 250.
Abois, 109.
Accabler, 268, 269.
Acharner, 312.
Acheter, 86, 301, 302.
Adieux, 372.
Aigle, 212.
Aigreur, 19.
Aile, 11, 12, 120, 211, 311.
Aimant, 107.
Alection, 294.
Aller, 227.
Allumer, 13, 89, 90, 265.
Ame, 192.
Amertume, 282, 283.
Amorce, 313.
Amorcer, 312.
Appât, 312.
Appesanti, 331.
Apprentissage, 305, 336.
Arbre, 18, 44, 45, 53.
Armer (s'), 273, 277.
Armes, 95, 278.
Arracher, 269.
Arrêter (s'), 340.
Arrhes, 299.
Arroser, 19.
Article de foi, 291.
Ascendant, 263.

Assassin, 123.
Assiéger, 313.
Assiette, 311.
Assoupissement, 285.
Astre, 141, 263.
Attacher, 270, 279, 281.
Attaquer, 77, 91, 273.
Attiédir, 265.
Autel, 102.
Aveugle, 340.
Aveugler, 89, 113, 124, 140, 340.
Avorton, 116.

Baigner (se), 326.
Baiser, N. 105, 222, v. 111, 223
Balance, 15, 304.
Balles (garder les), 315.
Bander, 342.
Bannière, 8.
Bannissement, 124.
Banqueroute, 299.
Banquet, 283.
Basses (eaux), 250.
Bataillons, 277.
Bivouac, 309.
Blanche, 315.
Blessé, 92.
Blessure, 33, 100.
Bonace, 253.
Bouche, 74, 112.
Bouillir, 266.
Bouillons, 266.
Bourbier, 12.

Bourreau, 281.
Bouts (de la terre), 188.
Bras, 75, 93, 113, 194, 195, 219,
220, 223.
Bricoler, 315.
Bride, 34, 311.
Brûler, 88, 89, 109.
Bucéphale, 228.
But à but, 314.

Cadets, 290.
Capitaine, 8.
Captif, 93, 94, 95.
Caresse, 111.
Carrière, 228, 229.
Ceinture, 188.
Cendre, 31, 87, 148, 210.
Centre, 190.
Cercle, 189.
Chaîne, 95, 223, 267, 279, 280.
Chair à pâté, 79.
Chanceler, 235, 236, 261.
Char, 278.
Charge, 267.
Charger, 267, 268.
Chasser, 64, 231.
Chef (tête), 195.
Chef-d'œuvre, 110, 136, 305.
Chemin, 229, 308.
Chevaux, 34.
Choir, 42, 236, 237.
Choquer, 274.
Chute, 235, 236, 261.
Clarté, 328, (fausse) 149.
Cœur, 112, 122.
Cognée (enfoncer la), 269.
Colombe, 46.
Colosse, 192.
Combat, 5, 6, 273.
Combattre, 94, 273.
Commerce, 304.
Conquête, 7, 91, 95.
Contre-poids, 304, 297.
Convalescence, 44.
Corps, 192.
Corrompre, 348.

Couler, 377.
Couleurs, 159, 160, 166, 169.
Coup d'essai, 305.
Coup de maître, 305.
Courante, 231.
Courir, 10, 230, 231, 243.
Courber, 267.
Couronne, 156.
Couronner, 134.
Coûter, 86, 133, 301.
Couverture, 35.
Cracher, 342.
Crayon, 168.
Créancière, 97.
Creux, 184.
Croître, 376.
Cueillir, 126, 372.

Danser, 231, 232.
Dards, 6, 92.
Déchirer, 271, 273.
Découper, 29, 189.
Degré, 200, 350.
Déluge, 251.
Démangeaison, 331.
Dents (allonger les), 186.
Dépositaire, 299.
Dépôt, 299.
Dépouiller, 198.
Dérouiller, 19.
Désarmer, 278.
Descendre, 233, 234.
Désunir, 132.
Dette, 97, 300.
Dévorer, 284.
Dictame, 307.
Digue, 338.
Disputer, 143.
Dorer, 280.
Dormir, 286.
Douceurs, 283.
Dragon, 70.
Drapeau, 8, 342.
Droit successif, 290.

Eau, 37.

- Eblouir, 139, 140, 147, 148, 149,
166, 373.
Echapper (s'), 333.
Echauffer, 372.
Eclair, 147, 257, 278.
Eclat, 132, 139, 140, 146, 148,
156, 161, 162, 166, 343.
Ecraser, 268.
Ecrire, 74.
Ecu, 6.
Ecueil, 253, 254.
Effacer, 40.
Elancer (s'), 243.
Eléphant, 182.
Elever (s'), 11, 233.
Embrasement, 264.
Embraser, 88.
Embrasser, 224.
Emousser, 376.
Empire, 37, 94, 170.
Emporter, 304, 330, 376.
Enchaîner, 96.
Endormir (s'), 198.
Enfants, 113, 290.
Enferrer (s'), 310.
Enfler, 377.
Ennemi, 95, 273, 280, 297.
Enivrer (s'), 27.
Ensevelir, 374.
Entendre, 118.
Entrer, 229.
Envelopper (s'), 198.
Epandre (s'), 209.
Epaules, 32.
Epouser, 291.
Errer, 340.
Escadron, 7, 309.
Escapade, 113.
Esclave, 134, 279, 280, 281.
Essor, 211.
Eteindre, 87, 90, 146, 265.
Etincelle, 88, 115, 148, 264.
Etoile, 52, 53.
Etouffer, 280, 336.
Eveiller (s'), 39.
Fagoté, 199.
Faim, 343.
Faïte, 233.
Faix, 64, 65.
Fanal, 147.
Fange, 12.
Fard, 164.
Fardeau, 267.
Farder, 164.
Fenêtre, 115.
Fer, 19, 108.
Fers, 93, 94, 97, 279, 280, 378.
Ferrer (la mule), 183.
Feu et Feux, 13, 87, 89, 109,
115, 122, 124, 187, 265, 344,
348.
Filet, 313.
Flamme, 13, 49, 88, 90, 118, 122,
264, 344.
Flambeau, 105, 145, 146.
Flèche, 92, 276.
Fleur, 52, 372.
Fleuve, 52, 55, 58, 62, 326.
Flotter, 14, 331, 332.
Flux, 205, 206.
Foin, 30.
Fond (de l'âme), 234.
Fondre, 377.
Forfait, 71.
Fort, 275.
Foudre, 56, 259, 260, 276, 342.
Foudroyer, 27, 65.
Fourrier, 308.
Foyer, 32.
Fraye, 338.
Friche, 371.
Front, 193.
Fruit, 53, 126.
Fumée, 32, 89, 210, 265.
Fumer, 112.
Fumier, 20.
Furie, 294.
Gages, 303.
Garde, 275 ; sortir de..., 310.
Gauchir, 377.

- Glace, 265.
Glaive, 277.
Glisser, 333.
Gosier, 192.
Gouffre, 238.
Gourmander, 273.
Goûter, 283, 285.
Grâces (les), 105.
Guérison, 99, 108, 124.
Guerre, 5, 77, 257, 282.
Guide, 230.

Habiller, 199.
Hébreu, 10.
Hécatombe, 379.
Herbes, 30.
Horloge, 39.
Hydre, 191.

Idole, 294, 295.
Imprimer, 133, 165.
Infidèle, 142.
Intérêts, 303.
Interprète, 117.

Jeter, 270, 274, 336; se..., 377.
Jeu, 314.
Jeûne, 44.
Joug, 267, 279.
Jour, 140, 141, 145.
Juge, 195.

Labourer, 371.
Lacs, 313.
Laine, 31.
Langue, 78.
Langage, 118.
Larmes, 255.
Lasser (se), 340.
Lauriers, 44, 260, 296.
Laver, 15, 74, 167.
Légèreté, 122.
Leurrer, 373.
Lien, 96, 281, 340.
Lion, 55.
Liquéfier, 187.
Lis, 104.

Lit, 201.
Litière, 342.
Lumière, 13, 139, 140, 147, 343.

Mâcher (à vide), 284.
Main, 221, 222, 224, 225, 268.
Maître, 306.
Malade, 100, 219.
Maladie, 100.
Marchander, 302.
Marchepied, 201.
Marcher, 65, 226, 227.
Martyre, 109.
Matin, 41.
Médecin, 100.
Mer, 187, 206.
Mercenaire, 303.
Mesures (perdre ses), 310.
Métier, 306.
Meuble (de bouche), 109.
Midi, 41.
Mines, 300.
Miroir, 14, 111, 152, 153, 154.
Moissonner, 306.
Moitié, 75.
Monde, 103.
Monnaie (fausse), 299.
Montagne, 67.
Monter, 232, 233.
Montre, 309.
Mort, 78.
Mourir, 100, 107, 136, 244, 331,
341, 374.
Muet, 340.
Mûrir, 306.
Musique, 245.
Mutin, 379.

Nager, 332.
Naufrage, 253, 254.
Nil, 243.
Nœuds, 281.
Noir, 144, 165, 166.
Noircir, 165, 166.
Nuage, 13, 149.
Nuit, 141, 142.

Obéir, 297.
Obscurité, 147, 150.
Océan, 187.
Œil et yeux, 193, 214, 215, 216,
217, 327, 342.
Ombre, 36, 39, 123, 342; (des
morts) 203.
Onde, 60.
Or, 120.
Orage, 253, 258, 260.
Ouvrier, 26.

Pain, 283, 343.
Parents, 290.
Parer (se), 310.
Parhélie, 150.
Parler, 74.
Partisan, 133, 134.
Pas, 227, 228, 377.
Passereau, 35.
Paupière (baisser la), 139.
Péchés, 70, 292.
Peindre, 29.
Peintre, 169.
Pelade, 198.
Pélican, 35.
Penchant, 235.
Pencher, 235.
Pente, 235.
Percer, 93, 123, 221.
Père, 290.
Périr, 335.
Perles, 155.
Peste, 135, 339.
Pied, 9, 227.
Piège, 312, 313.
Pierre, 47, 48, 276.
Place, 91.
Plaie, 100, 376.
Planter, 306.
Plâtre, 163.
Pleurs, 116, 135.
Pleuvroir, 207.
Plonger, 330.
Pluie, 46, 208.
Plume, 25, 122.

Poids, 12, 267, 268, 269, 304.
Point, 190.
Poison, 94, 99.
Pomme, 126.
Port, 253.
Porte, 15, 49, 199.
Poste (prendre la), 228.
Pourpre, 119.
Pré, 10.
Précipice, 148, 238, 360.
Précipiter, 230, 238.
Prêter, 132.
Prison, 29, 97, 340, 367.
Prisonnier, 95.
Prix, 86, 302, 350.
Proie, 338.

Race, 290.
Racine, 269.
Rallumer, 87, 90, 145, 210, 265.
Ramasser (se), 220.
Rayon, 13, 52, 149.
Rébellion, 298.
Redorer, 40.
Réfléchir (la clarté), 151.
Reflux, 205, 206.
Regorgement, 208.
Reine, 297.
Rejaillir, 112, 209, 328.
Rejaillissement, 208.
Rejeter, 330.
Relever, 120, 211.
Remède, 100.
Rempart, 92, 274, 275.
Renard, 28.
Renverser, 275, 379.
Repaitre (se), 373.
Répandre, 209.
Ressorts, 226.
Retrancher (se), 275.
Retraite, 7, 275.
Réveiller, 87.
Revêtir, 198.
Rocher, 63, 376.
Roidir (se), 273, 274.
Rose, 44, 104.

Roseau, 18.
Roue (de la Fortune), 233.
Rougir, 167.
Rouler, 42, 69, 205, 377.
Route, 229.
Rubis, 162.
Rugissement, 34.

Sacrifier, 102.
Saigner, 336, 374.
Salaire, 302, 303.
Sale, 166.
Saletés, 20.
Sang, 112, 307.
Scorpion, 307.
Sédition, 298.
Semer, 26, 47, 306.
Sépulcre, 236.
Serpent, 191.
Soif, 283, 346.
Soldat, 6, 309.
Soleil, 53, 57, 61, 100, 103, 104,
119, 286.
Sommeil, 285, 286.
Son, 243.
Songe, 33, 202.
Soufflet, 124.
Soûler (se), 285.
Soupir, 93, 344.
Soupirer, 58, 94.
Source, 51, 53, 204.
Sucre, 282.
Suivre, 227.
Sujet, 297.
Supplier, 107.

Tableau, 166, 168.
Taureaux, 70.
Teindre, 167.
Teinture, 75, 167.
Tempête, 253, 258.
Tendre v. 329.
Ténèbres, 343.
Tenir (en), 311.
Trépidité, 265.

Ternir, 166.
Terre, 18.
Tête, 75, 192, 194.
Thétis, 105.
Tierce (fièvre), 306.
Tigre, 326.
Timide, 227.
Timon, 252.
Tirer, 270, 271, 379.
Tomber, 43, 143, 236, 237, 238,
243.
Tonnerre, 255, 256, 257, 261,
337, 338.
Torrent, 43, 66, 205, 249, 250,
256, 338.
Toucher, 122, 123.
Toubillon, 44, 260.
Tourner, 274.
Tracer, 229.
Traîner, 271, 329.
Traits, 92, 93, 276.
Trébucher, 9, 236, 238.
Trembler, 136, 228, 338.
Tremper, 93.
Trépigner, 232.
Trésor, 300, 304.
Trompette, 168, 310.
Trophée, 360, 278.
Troupeau, 30.
Truchement, 118.
Tyran, 296, 297, 360.
Tyranniser, 298, 360.

Urnes, 341.

Vainqueur, 95, 163.
Vaisseau (vase), 53; navire, 14,
252.
Vapeur, 210.
Vase, 53.
Vendre, 301, 302.
Ventre (rétrécir le), 186.
Vent, 14, 90, 252, 255, 257, 373,
Vénus, 105, 109, 152.
Ver, 191.
Verre, 276, 360.

Verser, 207, 376.

Vêtement, 35.

Victime, 295, 296.

Victoire, 95, 360.

Vif, 331.

Vivre, 78, 135. 136.

Vœux, 296.

Voile, 140, 151.

Vol, 12, 211, 212.

Voler, 11, 12, 48, 212.

Vomir, 329, 341.

ERRATA

- p. 25 Lisez : Tous les chars *des* gendarmes.
- 73 Le pittoresque affreux de *Sophocle* et non
d'Euripide
- 91 note 1 : Quand la prise *en* est si facile.
- 217 Des coups d'œil languissants, des *souris* ajustés.
- 252 On ne tiendra pas compte de la citation :
Telle qu'un vaisseau sans timon...
Ces vers ont été cités à leur vraie place p. 14.
- 295 Vous pouvez adorer César si l'on *l'*adore.
-

TABLE

INTRODUCTION	v
CHAP. I. — Les Images traduites	1
CHAP. II. — Les Images précieuses.....	83
CHAP. III. — La Lumière et la Couleur	138
CHAP. IV. — Les Formes.....	173
CHAP. V. — Les Mouvements et les Sons	204
CHAP. VI — Les Résistances et les Efforts	246
CHAP. VII. — La Vie sociale	289
CHAP. VIII. — Caractères généraux des Images de Corneille	317
CHAP. IX. — Rôle des Images dans l'OEuvre de Corneille	351
INDEX BIBLIOGRAPHIQUE	381
INDEX ALPHABÉTIQUE DES IMAGES.....	387

IMPRIMERIE A. OLIVIER

RUE DEMOLOMBE, 34, CAEN

